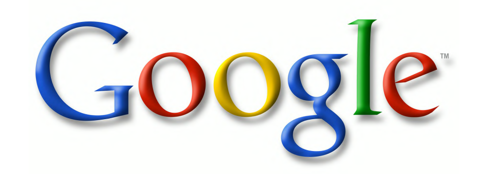
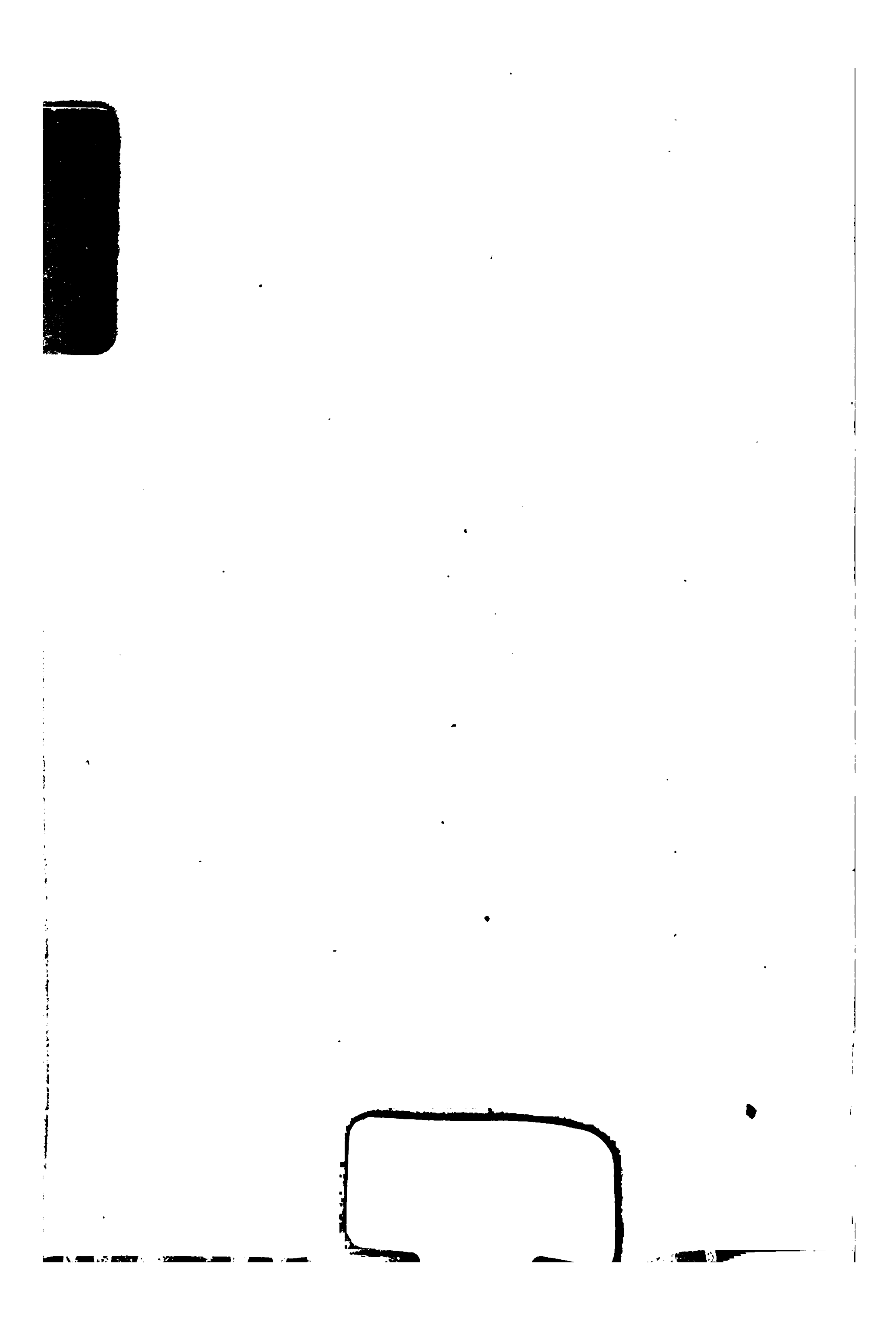




Alfred Kerr

Godwi

Ein Kapitel deutscher Romantik



Berlin
Verlag von Georg Bondi
1898

Erich Schmidt

in alter Dankbarkeit.

Vorrede.

Diese Blätter enthalten Untersuchungen über das verschollene Werk eines deutschen Romantikers. In seinen späten Zeiten ist er ein mirakelfrommer Thor geworden. Dieses Buch schrieb er, als er jung und strahlend war.

Vergebens sucht man in Clemens Brentanos gesammelten Schriften nach dem Godwi. Die Familie des Dichters hat ihn verbannt. Und doch leuchtet in ihm der ganze holde Reichtum seiner krausen Jugend; der starke Frühling eines nachmals oft schlaffen und irren Lebens. Die Gestalt des jungen Clemens erscheint hier: ein „Objekt der Poesie“, wie er selbst erkennt; ein Gegenstand der Dichtung so sehr wie ein Dichter. Und dieser Seele in die gewundenen Gänge hineinzuleuchten; einen seltsamen, hinreißenden Menschen auferstehn zu lassen, in aller wilden Verworrenheit und allem krudelschönen Zauber; eine versunkene Zeit mit ihm zu beschwören, in der zarter Blumen leicht Gewinde eine bunte und ironische Dämonie umrankt:

das war vor Jahren der Wunsch des Verfassers, dessen Auge, nicht ohne Entzücken, der Lust und Trauer romantischer Herrlichkeit nachsah.

Die Gegenwart kennt Brentano nicht. Daß er am Wunderhorn half, weiß sie; daß er die Loreleisage ersann, kaum noch. Und doch hat die Welt des Godwi mit der Gegenwart Berührungen. Künstler am Ausgang des Jahrhunderts schaffen mit verwandten Mitteln wie an seinem Beginn die Romantiker. Die Symbolisten brauchen Worte, die nicht durch den Inhalt wirken, sondern durch Obertöne; wie die Romantiker. Nicht in logischem Gefüge, denn Gedanken sind auch heut zu fern: in zusammenhangloser Rede wecken sie Stimmungen durch anklingende Begriffe; wie die Romantiker. Wieder entfalten sie, um das Welträtsel zu entschleiern, eine dichterisch-mystische Dämmerung; wie die Romantiker. Es wird kein Zufall sein, daß Maurice Maeterlinck heut den Novalis übersetzt hat. Er betrachtet ihn freilich vorwiegend als Mystiker; doch er könnte Theorieen in ihm finden, die wörtlich für den ganzen Symbolismus so gute Geltung haben wie für die Romantik. „Es lassen sich", schreibt Novalis, „es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Association, wie Träume denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang." Dies sei die wahre Poesie; sie übe eine indirekte Wirkung wie Musik, eine allegorische Wirkung im großen. Man ermesse, wie nah' dieses Programm dem Symbolismus steht; der nur bedachtsamer zusammenfügt, was in der Romantik ursprüng-

licher hervorquillt. In der ganzen Sphäre des Godwi spielt diese Welt des verdunkelten Bewußtseins, des holden Unbestimmbaren ihre bedeutsame Rolle. Im Symbolismus wie in der Romantik wird das „Chaotische“ bevorzugt. Und wenn die Romantik einen Stich ins Kindliche hat, ist der Symbolismus zum Lallen geneigt. Das alles sind Berührungspunkte; wenngleich die Mallarmé und Verlaine, die Loris und George impressionistische Kunstmittel ausschließlicher, bewußter, gewerbsmäßiger brauchen als die zehnfach größeren Romantiker, die in den Rahmen ihrer bunten Kunst auch eine Weltanschauung zu spannen wußten.

Spät erklingt, was früh erklang. Auch diese Weltanschauung wirkt heut in mäßig veränderten Formen. Ja, wie der Symbolismus die letzte Kunstform unsrer Tage, so ist der Individualismus ihre letzte Philosophie. Man betrachte einen Individualismus, wie er im Godwi leidenschaftlich und rücksichtslos auftritt, und die Verwandtschaft ist mit Händen zu greifen. Auch in der Godwizeit geschieht die Wertung der Dinge unter dem Gesichtspunkt einer Herrlichkeit, die jenseits von Gut und Böse steht. Auch damals wird gut als gleichbedeutend mit lebensvoll, glücklich und stark gesetzt; auch damals die Willkür des freien Menschen zum Maßstab für das Handeln gemacht; nur daß die niedere Grausamkeit eines Irrsinnigen in dieser sommerlich stolzen Seligkeit keinen Raum findet. „Morgenröte, Gedanken über die Moral als Vorurteil“: das hätte der Titel einer romantischen Schrift sein können, wie es der Titel einer nietzscheschen ist. Daß es „nichtswürdig“ sei,

„etwas zu bereuen“, steht nicht im Nietzsche, sondern wörtlich im Godwi. Und es folgt gleich der Zusatz: „— auf den Gräbern wollen wir tanzen.“ Die Romantik verkündet ausgesprochenermaßen einen „göttlichen Egoismus.“ Die Romantik erhebt den Rausch zum Vorzug, die Ekstase zur Tugend gleich neueren Dionysiern. Wenn Nietzsche die Unverantwortlichkeit des Menschen predigt; wenn er seiner Natur zu folgen als ersten Grundsatz hinstellt; wenn bei ihm den letzten Zweck des Menschen das Leben bildet: so sind diese Punkte allesamt im Programm der Godwizeit enthalten, und noch ein Thor muß erkennen, wie eng Beginn und Ausgang des Jahrhunderts im Grunde beieinanderstehn.

* * *

Immerhin, — diese kleine Schrift ist nicht mit Rücksicht auf die Gegenwart geschrieben worden. Die Absicht war: ein Werk, das in gewissem Betracht repräsentativ erscheint, aus dem Wesen seines Dichters zu erklären. Zugleich, es aus seiner Zeit zu erklären. Stiege nicht eine Zeit herauf, so hätte es nicht gelohnt ein Buch über ein Buch zu schreiben. Es handelt sich somit um eine Fachuntersuchung; zunächst für den Kreis der Kenner bestimmt, denen sie schon 1893 im Manuscript vorgelegt wurde; vielleicht aber durch den Stoff für Viele reizvoll. Was die Forschung seitdem gefunden, Steigs aufschlußreiches Buch obenan, hat an meiner Schrift Wesentliches nicht geändert. Stellen auszu-

merzen, an denen ich mit Steig zusammenkam, lag kein Grund vor.

Neben Erich Schmidt hat mich Herr Geh. Rat Schöne durch die Überlassung eines ungedruckten Briefs, Herr Adolf von Savigny durch mündliche Mitteilungen zu Dank verbunden.

Berlin, am 2. März 1898.

Alfred Kerr.

Inhalt.



Als das Jahr 1800 naht, sitzen die drei Führer der jungen Romantik in Jena. Die Lucinde ist erschienen. Verwegenen Litteraturkomödien ist der Sternbald gefolgt. Das Athenäum fährt fort in Fragmenten, Gesprächen, Kritiken und mit Hilfe eines boshaften Reichsanzeigers eine neue Kunst und eine neue Sittlichkeit zu predigen, den gesunden Menschenverstand zu züchtigen, Goethe, Tieck und Fichte zu verherrlichen. Fichte selbst wirkt neben dem aufkommenden Schelling bedeutsam durch seine Gegenwart. Vom benachbarten Weimar ist vor wenigen Jahren der Wilhelm Meister ausgegangen; alles steht völlig unter dem Eindruck dieses stärksten Litteraturereignisses. Von der Ferne macht sich der Einfluß Jean Pauls geltend, der jetzt sich anschickt den Titan zu schreiben. Die Häupter der Schule sind durch persönlichen Verkehr und lebendigen Austausch mit einer Anzahl von selbständigen

Geistern verknüpft, und eine Schaar nachstrebender Jünger steht ihnen zur Seite. Zwei Frauen bilden den gesellschaftlichen Mittelpunkt: eine feinfühlige und scharfzüngige Schönheit und eine kluge und weiche berliner Jüdin; Caroline, die Gattin Wilhelm Schlegels; und Dorothea, Moses Mendelssohns Tochter, die Geliebte Friedrich Schlegels.

Der neunzehnjährige Clemens Brentano, der den Mangel an Fähigkeit und Neigung zum Kaufmannsberuf in Frankfurt und Langensalza einleuchtend bewiesen hat, kommt zur Verringerung seiner Bildungslücken im Frühjahr 1798 nach diesem Jena. Er ist reich, er ist der Enkel einer litterarischen Großmutter, und bald sind persönliche Beziehungen zu den leitenden Romantikern geknüpft. Er nimmt im Hause Friedrich Schlegels Wohnung; er tritt zu Tieck in ein nahes Verhältnis. Beide bewundert er mit jener starken Begeisterungsfähigkeit, die ein brentanosches Familienmerkmal bildet. Und als das Jahr 1800 um ist, legt er nach mannichfach wechselndem Aufenthalt die letzte Hand an einen zweibändigen Roman: Godwi oder das steinerne Bild der Mutter.

Der gefällige Wieland muß sich für ihn verwenden. Er bittet[1]) Friedrich Wilmans, Buchhändler in Bremen, „der Verleger eines jungen Mannes von vielen Talenten zu werden, der seit einiger Zeit bei mir lebt, von dem ich für die neuere Generation der deutschen Kunst viel hoffe und dessen persönliche Verdienste auseinanderzusetzen mir seine eigene Bescheidenheit verbietet . . . .

Der Roman trägt den Titel Godwi." Wilmans nimmt an. Das Buch erscheint 1801 und 1802. Brentano widmet es „den schönen Launen der lieblichen Minna, dem guten Geiste Juliens und dem stillen heitern Sinn Henriettens": drei Altenburgerinnen aus dem Kreise der geliebten Frau Sophie Mereau. Brentano scheint sie in einem Brief an Dorothea erwähnt zu haben; sie antwortet: „Den beiden lieblichen Mädchen aller Segen des Himmels! Minna ihre Augen sind eben so göttlich wie Juliens Güte . . ."[2]) Die Widmung selbst ist der Lucinde nachgeahmt, in deren Eingang die vermutliche Wirkung des Buchs auf die harte heftige Clementine, die weiche verletzbare Rosamunde und die liebreiche poesievolle Juliane ähnlich erwogen wird.[3])

Bald erfolgt eine Ankündigung im Reichsanzeiger. Sie zählt den Godwi zu den „seltenen Produkten der romantischen Dichtung, die sich durch Wahrheit und Haltung in den Charakteren, mit aller möglichen Mannichfaltigkeit in ihren verschiedenen Nuancen, durch Erhabenheit der das Ganze schaffenden Phantasie, ohne Üppigkeit und leeren Schwulst, durch aus der geschilderten Handlung selbst sprechende Lebensklugheit und Menschenkenntnis vorteilhaft auszeichnen."[4]) Die ungeschickteste Reklame lobt hier aufs Geratewohl. Aber sicher nimmt der Godwi in Brentanos Schaffen eine besonders belangvolle und sicher eine zu wenig beachtete Stelle ein. Mit Recht bedauert Julian Schmidt seine Nichtaufnahme in die Gesamtausgabe; und Clemens Arsten meint, hier habe Brentano „am vollständigsten alle

seine Charaktereigenschaften, den ganzen Umfang seiner Natur niedergelegt."

* *
*

Er hat in Wahrheit spät und früh keine Saite angeschlagen, die in diesem verwilderten Jugendwerk nicht erklingt. Heiligtiefe Innerlichkeit ist hier und burleske Spaßmacherei, überströmende Phantasie und satirische Schärfe, brentanosche Kontrastmanier, brentanosche Willkür und brentanosche Zerfahrenheit; hier ist die Litteratursatire des Gustav Wasa, der Wortwitz des Ponce de Leon, der Spießbürgerhaß des „Philisters", das Volksmäßige des Wunderhorns, die Porträtierungssucht, die bis zu den Rosenkranzromanzen nicht nachläßt, hier kündet sich die religiöse Poesie in zwei Liedern an, und freundliches Verweilen bei kindlichen Dingen wie eine Neigung zum Balladenhaften verraten den kommenden Märchendichter.

Und noch eine Bedeutung hat dieser frühe Roman. Die Abfassung fällt in eine Zeit, die litterarisch eine ungewöhnlich starke Dezentralisation zeigt. Neben Goethe, dem sie äußerlich huldigt, lebt die Romantik als etwas Selbständiges, neben beiden lebt, wieder ein Besonderes, die Welt Jean Pauls; der rührig kämpfenden Aufklärer zu geschweigen. Also: starke Strömungen bieten, nebeneinander und gegeneinander auftretend, gesonderte, gleich mächtige Einwirkungen; Brentano aber, der werdende Schriftsteller steht gerade damals in der Blüte litterarischer Empfänglichkeit. Und gerade damals ist er am empfänglichsten auch für die Eindrücke des Lebens;

er hat eben erst angefangen es kennen zu lernen, nachdem der Tod des Vaters wie eine Befreiung auf ihn gewirkt hat. So treten in diesem Roman Einflüsse erlebter Thatsachen und künstlerischer Vorbilder in mehr als gewöhnlichem Maß hervor. Er ist ein merkwürdiges Dokument für das Leben eines Dichters. Er wird zugleich bedeutungsvoll für das Verständnis der Litteraturepoche, der er angehört.

Gedankenwelt.

I.

Ein guter Teil des widerspruchsreichen brentanoschen Wesens tritt in den Ideen des Godwi zu Tage. In vollem Licht erscheint die Zwiespältigkeit seiner Natur, wenn man diese wilden und heißen Äußerungen seiner Jugend gegen die spätere Lebensrichtung des Mannes hält: den verwegenen heidnischen Individualismus gegen die sänftliche christkatholische Demut; die Neigung zu philosophischen Subtilitäten gegen die Kindlichkeit einfaltsvollen Wunderglaubens; die geschlechtliche Verzückung gegen die religiöse Verzückung. Wesentliche Züge im Bildnis Clemens Brentanos würden fehlen, wenn die Anschauungen seiner Frühzeit nicht in vollem Umfang festgestellt würden.

Brentano behauptet, sein Buch habe keine Tendenz. Mit leicht nachweisbarem Unrecht. In steten Wiederholungen und mit nicht erlahmender Begeisterung wird die sittliche und bürgerliche Ungebundenheit des Einzelnen als Höchstes gepriesen und gefordert. Eine vollblütige hedonistische Weltanschauung, die nach dem Tode nichts hofft und nichts fürchtet, äußert sich: oft in hinreißen-

der Rede. Der Held will sein Leben nicht, wie er sagt, auf einen Karren packen lassen. Er will lieber auf einem unbändigen Roß „ein mächtiger Reuter" seine Bahn durcheilen, um auf vielen Umwegen mit den Langsamen zugleich anzukommen und „doch von manchem goldnen Rande einen Tropfen, von mancher Purpurlippe einen Kuß gesaugt zu haben". Leben heißt ihm nicht hundert Jahr alt werden, sondern „fühlen und fühlen machen, daß man da sey, durch Genuß, den man nimmt und mit sich wieder giebt." Überall ein tiefer Abscheu gegen das medium tenuere beati, überall begeistertes Eintreten für jene „Vortrefflichen", welche „Revolutionen und Originalität aufstellten". Mit andachtsvoller Verehrung wird als Krone des Lebens die Sinnlichkeit verherrlicht. Der Daseinszweck besteht in Glück und Genuß: also liegt für alles Handeln der Maßstab in den Neigungen des Menschen. Gegen sie anzukämpfen ist frevelhaft. Wer „zur Wollust geboren" ist und sie nicht ausübt, führt ein „recht lasterhaftes Leben", und nichts Unkeuscheres giebt es als ein recht sinnliches Mädchen, das keusch ist. Die staatliche Organisation gilt als das störendste Hemmnis gegen die Möglichkeit dieses individuellen Sichauslebens, und innerhalb der staatlichen Organisation die Ehe, welche der Bethätigung der freien Sinnlichkeit Schranken zieht. Eine verflachende Wirkung, ein „Haß gegen alles Streben in die Höhe" wird ihr zugeschrieben und der Stand der freien Weiber gegen sie ausgespielt, zu denen allein die Liebe geflüchtet sei. Also die Grundzüge dieser Lebensphilosophie sind: ethische und soziale

Willkür, ausschließliche Berücksichtigung individueller Anlagen, Anbetung des Genusses, vor allem der Sinnlichkeit.

II.

Als solche Tendenzen bei Brentano auftreten, haben sie einen Weg hinter sich. Sie reichen zum Teil in die Geniezeit zurück, in der, ganz allgemein, ein leidenschaftlicher Drang nach persönlicher Ungebundenheit zum Ausdruck kommt. Mit der Romantik ist Heinse enger verknüpft. Er wirkt auf Tieck, auf Friedrich Schlegel — der Name Lucinde findet sich im Ardinghello [5]) —; und Brentano, der naturgemäß die nächste Umgebung am stärksten auf sich wirken läßt, berührt sich zugleich, auch unmittelbar, mit Heinse, den er kennt und im Godwi erwähnt. [6]) Es ist nicht allein die Verherrlichung der nackten Geschlechtsliebe, was an der Hildegard und dem Ardinghello hier in Betracht kommt: Heinse beginnt schon — das ist wichtig — gegen die Verächter der Sinnlichkeit aggressiv zu werden. „Wie? bin ich strafbar". läßt er nach der Liebesorgie mit Fulvia den Ardinghello rufen, „daß ich mich mit dem Schönen zu vereinigen suche, wo ich's finde? Ist dies nicht der edelste Trieb unseres Geistes? Ist der nicht ein Elender, ein von Gott Verworfener, der diesen Trieb nicht hat, nicht ausübt?" Natürlich wird in dem Malerroman das Hauptgewicht auf das „Schöne" gelegt, wo Brentano tiefer die Entwicklung der Eigenart einsetzt. Im übrigen findet sich auch bei

Heinse die Verklärung der freien Liebe im Gegensatz zur Ehe. Auch hier wird das Verhältnis des Staats zur Ehe gestreift. Haß gegen die bestehende „barbarische Gesetzgebung“ mischt sich mit leidenschaftlicher Sehnsucht nach staatlichen Verhältnissen, in denen „Mann und Weib mit ihrer Liebe heilig und frei sind.“ Den „Vortrefflichen“ kümmert nicht Wahn und bürgerliches Vorurteil. Das Gesetz ist toll und thöricht, das ihm Eigentum und freien Gebrauch seiner Person abspricht. Die bürgerliche Ordnung ist „zerrüttend“.[7])

Tieck, ein eifriger Schüler des Rétif, ist auch ein eifriger Schüler Heinses. Er zeichnet im William Lovell ein an Sünden reiches Männerschicksal: in bewegten Bildern, die von einer schwülen gereizten Sinnlichkeit durchdrungen sind. Von Brentanos ungestümer Frische scheidet sich das Krankhafte, Drückende der Grundstimmung; aber der Zusammenhang ist doch deutlich zwischen Lovell und Godwi. Die Verquickung des Religiösen mit dem Geschlechtlichen, die im Godwi erscheint, findet sich hier klar ausgesprochen. Religion sei „nichts als unbestimmte Sinnlichkeit“, sagt die „Gräfin von G.“ bei Brentano: Lovell glaubt, daß „selbst die Andacht nur verkleidete, verhüllte Wollust ist“;[8]) der Zug wird bei Friedrich Schlegel noch einmal zu beobachten sein. Gleich der Gräfin und gleich Godwi schilt Lovell diejenigen „Thoren“, die „ewig von der Verächtlichkeit der Sinnlichkeit schwatzen, in einer kläglichen Blindheit opfern sie einer ohnmächtigen Gottheit, deren Gaben kein Herz befriedigen; sie klettern mühsam über dürre Felsen, um Blumen zu suchen, und

gehen bethört an der blühenden Wiese vorüber".[9]) Das Drängen zu leidenschaftlichem Lebensgenuß tritt hier so fanatisch wie im Godwi auf, und wie im Godwi wird in panegyrischem Ton von der Sinnlichkeit gesprochen. Eine Gottheit ist sie, vor der sich „ehrerbietig die ganze lebende Natur neigt, die in sich jede abgesonderte Empfindung des Herzens vereinigt, die alles ist, Wollust, Liebe, für die die Sprache keine Worte, die Zunge keine Töne findet". Nach der Umarmung der nackten Rosaline glaubt Lovell, es verleihe doch kein anderes Gefühl solche Befriedigung, und kein Genuß des Geistes erquicke so; was das Leben an Seligkeit zerstreut biete, sei hier gesammelt.[10]) Die Sehnsucht des Fleisches ist ihm das „große Geheimnis unseres Wesens".[11]) Die ganze Sphäre des William Lovell — das nähert ihn dem Godwi — ist losgelöst von irgendwelcher bürgerlichen Sittlichkeit, und der Held, der bei seinem wilden Wandel auch theoretisiert, kämpft in seiner Art wie Godwi den heftigsten Kampf gegen eine bestehende Ethik. Wie Lovell allein in sich und seinen Begierden die Normen für alles Handeln findet, bringt er einen Individualismus zu thätlichem Ausdruck wie ihn Godwi und die andern brentanoschen Gestalten so nachdrücklich fordern.

Im Lovell ist die Genußgier der Ausfluß einer verzweifelten Seele; mehr ein Betäubungsmittel für einen innerlich Toten, Enttäuschten, Erfahrenen, als der Lebensruf eines Beginnenden wie bei Brentano. Aber im Sternbald ist der Held wie Godwi ein Werdender; und in diesem zweiten tieckschen Roman,

der im Ton um so vieles zahmer, in den Anschauungen um so vieles abgeklärter ist, kehrt die Forderung: der Sinnlichkeit ihren Lauf zu lassen, wieder. Hier wird Franz, der anfangs fromm, schüchtern, einfältig ist, zur Wollust erzogen. Florestan wird sein Lehrer und predigt in seiner Heiterkeit dasselbe wie in ihrer Art Lovell und Godwi. Franz äußert etwas zaghaft, daß alle „rechtlichen Menschen“ schlecht von der Sinnlichkeit reden; Florestan erwidert lachend: „O über die rechtlichen Menschen — sie wissen selbst nicht was sie wollen. Der Himmel giebt sich die Mühe uns die Sinnen anzuschaffen, nun so wollen wir uns deren auch nicht schämen“.[12]) So stürzt sich Franz schließlich in den Strudel und feiert Orgien wie sie etwa Godwi sich ausdenkt, dem in einem Schloß der Gedanke kommt, „mit einem Schock nackter Mädchen, voll Freude, Witz, Tanz- und Sing-Talent drinnen Haschen zu spielen.“

Der Gedanke ist ganz heinsisch. Heinse hatte besonders nachdrücklich ein enges Wechselverhältnis zwischen allem Kunstschaffen und der Sinnlichkeit behauptet; die letzte ist wichtigste Voraussetzung für das erste. Diese Anschauung von der künstlerischen Bedeutung der starken Sinnlichkeit wird von Tieck vollständig übernommen. Florestan rät dem züchtigen Franz, wenn er die Sinne gering achte, die Kunst lieber fahren zu lassen. Der höchste Triumph der Kunst ist ihm die Nacktheit.[13]) Und in vollem Zusammenhang mit Heinse und Tieck stellt Brentano die „freie Liebe“ als die „Mutter aller Kunst“ hin. Molly nimmt „eigentümliche Beziehungen

zwischen Geschlechtsliebe und Kunst an". So wie die Materie „aus ihrem allgemeinen Dasein in der Geschlechtsliebe in die Vereinzelung und Ähnlichkeit des Liebenden tritt, so spricht auch die freie Liebe den Geist, oder die Gottheit in schönen Kunstwerken aus" . . Daß „das einzige Talent des Bildens in der Geschlechtsliebe liegt" betont sie später noch einmal. Selbst in denjenigen Teilen des Sternbald, wo Franz sich zur Freiheit des Genießens noch nicht durchgerungen hat, erscheint doch jene herzliche Verachtung der nüchtern geregelten Formen des bürgerlichen Daseins, die im Godwi verstärkt und bewußter auftritt. Und im Zusammenhang mit ihr steht beidemal die Forderung zweckloser Lebensführung. Dem Erdenleben einen Zweck im Sinne bürgerlicher Thätigkeit einzuräumen weigert sich Godwi, und ärgerlich ruft er Römer zu: „Zweck ist doch ein Donnerwort in deinem Munde!" Aus der gleichen Anschauung meint Florestan, man könne seinen Zweck auf Erden deshalb nicht verfehlen, „weil der vernünftige Mensch sich schon so einrichtet, daß er gar keinen Zweck hat". So berührt sich Brentano mit Tieck, und bei seiner Vorliebe für den Dichter, dem er im Godwi noch in den letzten Worten des sterbenden Schriftstellers Maria eine Huldigung darbringt, ist das begreiflich. Aber Brentano verficht seine Tendenzen mit ungleich stärkerem Eifer. Was bei Tieck gelegentlich nebenherläuft, ist ihm durchaus Hauptsache. Der Frankfurter tritt ungestüm und herausfordernd auf, wo sich der Norddeutsche nur eine kleine Abschweifung gestattet.

III.

In intensiverer Art aber und auf begrenzterem Raum hatte die Lucinde verwandte Tendenzen verkündet; sie, mit beiden tieckschen Romanen und dem Ardinghello verknüpft, und dem Godwi zeitlich näher stehend als diese. „Mich entzückt zugleich die edle Lucind'" läßt Tieck in einer witzigen Satire den parodierten Brentano rufen, der sich die Antwort gefallen lassen muß: „Sie scheinen sie nicht verstanden zu haben." Der Lucindendichter wird im Gustav Wasa von Brentano gepriesen, und im Philister ist es sicher ein später Zusatz, der mit unappetitlichem Gleichnis spottet: bei der Abfassung des schlegelschen Buchs habe „ein philosophischer krankhafter Schweiß an den Genitalien" mitgewirkt. In der Lucinde zeigen die Erörterungen über geschlechtliche Freiheit zum ersten Mal dieselbe paradoxe Prägung, die nachher im Godwi erscheint. Brentanos Gräfin erklärt diejenigen für keusch, welche der Sinnlichkeit nachgeben; für unkeusch, die sie in Fesseln schlagen: der schlegelsche Julius scheidet die Frauen in „zwei große Klassen", deren Zugehörige er prüft, „ob sie die Sinne achten und ehren . . . oder ob sie diese wahre innere Unschuld verloren haben." [14]) So nennt Friedrich Schlegel anderwärts die Verächterinnen der Geschlechtsliebe verkünstelt und verkehrt, und seine Fragmente gegen die Prüderie gehören in dasselbe Kapitel.

Der ganzen Sphäre nach muß die Lucinde, welche die körperliche Liebe zum Mittelpunkt hat, dem Godwi nahe verwandt sein. In ihr kehrt die ins Religiöse

schimmernde Verehrung des Geschlechtstriebs wieder, die auch bei Tieck festgestellt wurde. Im Godwi wird die Sinnlichkeit als unumgängliche Bedingung für die Religiosität hingestellt; die wahre Andacht ist, wenn man nicht mehr als Mensch, sondern als Mann oder Weib betet. So sieht der Lucindendichter in dem verliebten Spiel eines sinnlichen Menschenpaars „ebensoviel Ausgelassenheit als Religion“,[15]) und Julius erklärt die Geschechtsliebe als die „älteste, kindlichste, einfachste Religion“, zu der er zurückgekehrt ist.[16]) Dieser Julius hat in der Lebensphilosophie unleugbar Verwandtes mit Godwi. Die übliche Zwecklosigkeit der Lebensführung, die im Godwi und Sternbald hervortrat, bildet einen Punkt seines Programms. „Ohne Geschäft uud ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen“; und Herkules, glaubt er, ist in den Olymp gekommen, weil ihm bei allen Arbeiten als Hauptziel ein edler Müßiggang vorgeschwebt hat.[17]) Er will wie Godwi, in Sehnsucht nach einem Leben aus dem Vollen, gleich einem wilden Jäger den jähen Abhang rasch und mutig durchs Leben hinunterstürmen. Auch er verabscheut „die entfernteste Erinnerung an bürgerliche Verhältnisse wie jeder Art von Zwang.“[18]) Und die Worte des Julius „Weg mit dem dummen Halstuch — was soll das dumme Halstuch!“, die er zum Beginn verliebten Schwelgens ruft, eignet sich einer der brentanoschen Genußsüchtigen an, indem er sie für das Zweckmäßigste, wo nicht das Mäßigste, was er je gelesen, erklärt. Mit Entrüstung weist eine frühe Kritik[19]) auf dieses Bekenntnis, als

sie Brentano vorwirft, er staune „sogar die groben Ungezogenheiten, wodurch sich der jüngere Schlegel in der Lucinde entwürdigt, als Meisterzüge an“.

IV.

Was aber im Ardinghello, im Lovell, im Sternbald und in der Lucinde in Verbindung mit einer Handlung mehr gelegentlich zum Ausdruck kommt, das wird im Athenäum losgelöst von irgendwelchen Begebenheiten als selbständige Theorie vorgetragen. Das Athenäum muß unumgänglich auf Brentano wirken: es ist die Quintessenz der Schule, ihr greifbarer Mittelpunkt, das Partei-Archiv. Was dort niedergelegt ist, konnte Brentano in persönlichem Verkehr diskutieren hören; und er hat von einem der Fragmentisten gelernt — es ist Friedrich Schlegel — der „alle sittliche Erziehung für ganz thöricht und ganz unerlaubt“ erklärt.[20]) Man glaubt Brentanos individualistische Gräfin zu hören — die sich weigert die unkeusch veranlagte Violette zur Keuschheit zu erziehen — wenn derselbe Fragmentist schreibt: „Es kömmt nichts dabey heraus, bei diesen vorwitzigen Experimenten, als daß man den Menschen verkünstelt und sich an seinem Heiligsten vergreift, an seiner Individualität“; oder: „Nach der Sittlichkeit zu streben ist wohl der schlechteste Zeitvertreib — — Könnt ihr euch eine Seele, einen Geist angewöhnen?“[21]) Zur Bekräftigung solcher schlegelschen Sätze scheinen bei Brentano Gestalten wie Violette zu dienen; oder Molly, von welcher der Dichter schon vorher sagt, was

später erst die Gräfin als bedeutsam und neu vorträgt: „Sie war als ein sinnliches Weib erschaffen worden und war so unschuldig geblieben wie sie Gott erschaffen hatte, das heißt sinnlich . . .“ Wie Brentano voll Feindschaft gegen die Ehe ein staatlich nicht gebundenes Zusammenleben von Mann und Weib ersehnt, so hält ein Athenäumsfragmentist die meisten Ehen nur für „provisorische Versuche, entfernte Annäherungen zu einer wirklichen Ehe“, er weiß nicht, was sich gegen eine Ehe à quatre „Gründliches“ einwenden ließe, und auch er greift den Staat an: er hindere die „Möglichkeit der Ehe selbst“, indem er die schiefen Eheverhältnisse gewaltsam zusammenhalte.[22])

Im Godwi wie im Athenäum finden über den Zweck und die Mittel des Lebens verwandte Erörterungen statt. Wieder spricht jene freie, philosophisch-künstlerische Anschauung mit, die die Welt ästhetisch betrachtet und über praktische Ziele lächelt. Das Alltagsleben besteht nach den Athenäumsfragmenten aus „lauter erhaltenden, immer wiederkehrenden Verrichtungen“, in einem „Zirkel von Gewohnheiten“, der nichts anderes ist als „Mittel zu einem Hauptmittel, unserm irdischen Dasein überhaupt“. Die Philister aber leben nur ein solches Alltagsleben, „das Hauptmittel scheint ihr einziger Zweck zu sein“.[23]) Ganz analog meint Brentano, die Alltagsmenschen stehen mit ihrem System des Lebens „im Zirkel, und zwar in dem kleinsten“, denn sie arbeiten um Geld, durch Geld erwerben sie Nahrung, durch Nahrung Kraft zur Arbeit: „— hier ist Arbeit Mittel und Zweck“. Also: bei dem Fragmentisten der Haupt-

zweck der Philister das Dasein, bei Brentano das Arbeiten ums Dasein: der Unterschied ist nicht groß. Und wie Novalis — von ihm stammen diese Fragmente — die Alltagsmenschen tadelt: „Das Hauptmittel scheint ihr einziger Zweck zu sein", so ruft Brentano höhnisch: „Kommt Ihr weiter mit all' Eurem Ringen nach dem Mittel, Geld, da Ihr nicht den Zweck, Genuß, habt?" Es ist der gleiche Einwurf, der im Wilhelm Meister vom künstlerischen Menschen gegen die praktischen erhoben wird, wenn Wilhelm zu Werner sagt: „gewöhnlich vergeßt ihr aber auch über eurem Addieren und Bilancieren das eigentliche Facit des Lebens". Erwägungen solcher Art liegen damals in der Luft. Im Glauben an eine neu anbrechende Zeit sinnt man auf eine neue Weise das Leben zu betrachten. Und auf eine neue Weise sein Leben einzurichten.

V.

Das Athenäum wirkt auf Brentano in kunstphilosophischen Auseinandersetzungen anregend. Kunstgespräche im Roman gelten seit dem Wilhelm Meister fast als geboten. Bei Goethe ist der Held Schauspieler: man spricht von dramatischen Dingen. Im Sternbald, der Sphäre der Maler: von der Malerei. Im Godwi, wo der Dichter Maria und der Übersetzer Haber auftreten: von Übersetzungen und der Poesie. Für die Romantik liegt es nahe, sich auch theoretisch mit der

Übersetzungsfrage zu befassen, und das Athenäum erörtert sie mehrfach. Friedrich Schlegel, dem Übertragungen aus dem Griechischen zumeist am Herzen liegen, untersucht die Bedingungen dafür. Er stellt übertriebene Anforderungen an den Übersetzer: 'er soll bei der Verpflanzung aus dem Antiken ins Moderne das Moderne so beherrschen, daß er „allenfalls alles Moderne machen könnte", zugleich das Antike so, daß er auch auf diesem Gebiet schöpferisch sein könnte.[24]) Es handelt sich bei Schlegel weniger um die Betrachtung praktischer Möglichkeiten als um geistreiche Konstruktionen eines Ideals. Ähnlich bei Novalis. Er scheidet damals — im Athenäum wieder — zwischen einfacher gelehrter Übertragung und idealer Umschreibung: zwischen „grammatischer" und „mythischer" Übersetzung; als drittes kommen die frei verändernden Übersetzungen dazu, bei denen der Übersetzer der „Dichter des Dichters" sein muß und zu dem übersetzten Kunstwerk in einem ähnlichen Verhältnis steht wie der Genius der Menschheit zu jedem einzelnen Menschen[25]) . . .

Die Erörterung der Verdeutschungsfrage — auch Wilhelm Schlegel, am Schluß einer Ariostübertragung im Athenäum, streift sie[26]) — ist also innerhalb der Schule gebräuchlich; so nimmt sie auch Brentano vor. Er stellt ebenfalls an den Übersetzer die denkbar höchsten Anforderungen; und die paradoxe Novalissche Auffassung des Übersetzungsbegriffs: daß nicht nur Bücher, sondern schlechtweg „alles" übersetzbar sei, kehrt bei ihm wieder: die ganze Romantik ist ihm eine Übersetzung. Wenn bei Novalis die Gelehrsamkeit genügt für eine

Übertragung, die nichtmythisch ist, genügt bei Brentano die „Wissenschaft", um ein nichtromantisches Werk zu übersetzen. Er legt also den Schwerpunkt der Frage in die Zugehörigkeit zur romantischen Gattung, und das hängt mit seiner Auffassung des Romantischen zusammen. Er flicht ein „allgemeines Gespräch über das Romantische" in den Godwi ein und zeigt sich auch hier vom Athenäum beeinflußt. Nach dem Urteil der Fragmente kann die romantische Poesie „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden . . . auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben".[27]) Für Brentano ist sie der „Mittler" zwischen dem Gesehenen und dem Sehenden; ein Perspektiv, das dem Auge einen entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von seinem eigenen Wesen mitgiebt. Also enge Übereinstimmung.

Wo im Godwi die Kunstgespräche auf das Gebiet der Malerei und Plastik übergreifen, werden häufig eingehende Schilderungen von Gemälden und Skulpturen gegeben: auch das ist auf die Anregung des Athenäums zurückzuführen. In letzter Linie wenigstens. Solche langwierig-genauen Beschreibungen von Bildwerken sind schon bei Heinse beliebt. Er hatte von Raffaels „Theologie", von der „Schule von Athen", vom „Parnaß" und einer Reihe nichtraffaelscher Bilder im Ardinghello[28]) peinlich eingehende Schilderungen entworfen; hier war freilich die einfache Inhaltsangabe noch häufig durch kunsthistorische Bemerkungen erschwert. Tieck aber, im Sternbald, hatte in die Handlung ausführliche Schilderungen von Gemälden eingeflochten, bei denen ohne

Theoretisieren einzig auf die epische Reproduktion des malerisch Dargestellten Gewicht gelegt war. Das Athenäum, das sich diese letzte Methode aueignet, tritt für die bisher nur gelegentlich geübte Beschreibung von Bildwerken grundsätzlich ein, indem er ausdrücklich über die „Kunst, Gemälde mit Worten zu malen“, theoretische Anweisungen giebt. Und es bleibt nicht bei der Theorie: in Wilhelm Schlegel's Gespräch „Die Gemälde“ wird eine ganze Reihe von Kunstwerken bis in die feinsten Einzelzüge geschildert. [29])

Das alles giebt für Brentano den Anlaß, auch seinerseits eine Zahl von Bildern „mit Worten zu malen“. Aus der Gemäldesammlung, welche Maria und Godwi besichtigen, wird Annonciata mit dem Pfauen so genau geschildert wie Maria mit der Taube, wie Walpurgis mit den Blumen, wie das Denkmal Violettens mit seinen allegorischen Reliefs. Aber während bei Wilhelm Schlegel eine fast kühle Klarheit waltet, ist Brentanos Darstellung subjektiver: mehr eine Paraphrase als eine Inhaltswiedergabe; zugleich eine Darstellung des Eindrucks neben der Darstellung des Kunstwerks. Auf der Höhe zeigt sich seine Fähigkeit des Charakterisierens in der objektiv gehaltenen Schilderung eines bewegten Nachtstücks auf dem Kirchhof: schwarze Mäntel, eine Fackel aus einem Stamm herausragend, Leichenmänner; in diesem Kreis ein ohnmächtiger Blonder, der grüne Schein eines Baumes, der von unten erhellt ist; in den Zweigen eine dunkle Gestalt; seltsame Beleuchtungseffekte, sinnlich gemalt.

Wie Wilhelm Schlegel im Athenäum und anderwärts,[30]) sucht Brentano die Beschreibung einzelner Bildwerke auch in dichterische Formen zu bannen, in Sonette, in Canzonen. Er geht darin wieder über Schlegel hinaus, daß er zuweilen, wie in dem verschwimmenden Gedicht „Der Abend“, nur die Stimmung, die über dem Bilde schwebt, in einer sehr allgemein gehaltenen, analog gestimmten Phantasie wiedergiebt· darin die unmittelbaren Beziehungen auf das Bild verschwinden. Diese Art des Charakterisierens wird noch näher gekennzeichnet. Daß die Neigung für poetische Bilderbeschreibung Anklang findet, zeigt unter vielen anderen Brentanos geliebte Sophie Mereau, die „auf einige Gemälde der Dresdner Gallerie“ einen Strauß von Gedichtenverfaßt.[31]) Es handelt sich um eine Mode.

VI.

In der Ideensphäre des Godwi beweist nach allem Brentano weit mehr, daß er empfänglich, als daß er schöpferisch ist. Die Gedanken, die er ausspricht, sind — wie es meist der Fall — nicht von ihm zum erstenmale gedacht. Sie sind aber auch nicht — wie es zuweilen der Fall: bei immerhin bedeutenden Neuerungen — Keime aus einer fernliegenden Zeit, klug aufgegriffen, herübergenommen, agitatorisch in den Vordergrund gerückt. Brentano übernimmt Ideen seiner Zeit, und

was er aus ihnen macht, unterscheidet sich von den Vorbildern nicht dem Wesen, höchstens dem Grade nach.

Immerhin: sie wirken beinahe original; die Ursache liegt in der Art, wie er sie vorträgt. Brentano ist unter den Romantikern von damals das stärkste Temperament; und wo Tiecks markierte Leidenschaft kalt läßt, wo die Klügeleien des Athenäums mühseliges Nachsinnen erfordern, übt seine Subjektivität unmittelbare, hinreißende Wirkungen. Seine Rede hat Schwingen; selbst wo er Gesuchtheiten vorträgt. Das Theoretische ist unmerklich und natürlich mit der Handlung verknüpft; in Briefen und Gesprächen fließt es wie selbstverständlich ein. Im zweiten Bande finden zwar kunstlose, direkte Ankündigungen statt wie: „Unsere Äußerungen über das Lied Flamettens führten uns zu einem allgemeinen Gespräch über das Romantische, und ich sagte: . . . .“ Oder: „Ich lehnte mich daher an einen Baum und hielt folgende Rede an Herrn Haber.“ Aber auch hier entsteht nicht der Eindruck des Schulmäßigen; man spürt, daß der Dichter teilweis humoristische Zwecke mit dieser Kunstlosigkeit verfolgt; und wenn die scheinbar pedantische Ankündigung einen Augenblick befremdet, hat man sie im nächsten über dem bewegten Hin und Her dieser Erörterungen mit den meist witzigen Zuthaten vergessen. Die Sprache Brentanos ist unstet, nachlässig, willkürlich: wie er selbst willkürlich, nachlässig, unstet ist. Gegen eine knappe, feste Form ist er gleichgültig, seine Rede ist oft zerfahren, die Sätze wie in fliegender Eile aufs Papier geworfen,

Freiheiten in Grammatik und Orthographie sind häufig, und der Recensent in Berlin streicht ihm mehrere als „grobe Fehler“ an. Aber die Sprache strömt ihm zu jeder Reflexion und zu jeder Schilderung in üppiger Fülle zu, sie hat eine wunderbare Macht, greifbar und farbenprächtig zu gestalten, sie ist phantastisch und antithetisch zugleich, und ohne Pathos leidenschaftlich.

Nicht die korrekte Heiterkeit der Tieckschen Rede, nicht die dämmerige Sanftmut der Hardenberg'schen, nicht Friedrich Schlegels verkappte Pedanterie kann sich mit der sinnlichen Kraft dieser ungestümen, vollblütigen Sprache messen. „Alles wird mir unter den Händen lebendig“; sagt im Roman Maria, da er sich in der Weinlaune schildert, „was mein Leben Schmerzliches und Freudiges, Banges und Religiöses umfaßt, reiht sich an meine Worte und zieht in einem wilden, bacchantischen Zuge von meinen Lippen.“ So spricht Brentano.

VII.

Und seine Rede wirkt im Godwi so stark, weil aus diesen Theorieen eine Überzeugung spricht. Die äußeren Ursprünge der Tendenzen sind gezeigt worden, aber Brentano hat sie nicht nur äußerlich sich angeeignet. Seine Vorbilder sprechen Dinge aus, die er im eignen Innern schlummern fühlt. Unmöglich, anzunehmen, daß die Anschauungen Ausflüsse der dargestellten Charaktere

sind: die Gräfin vertritt dieselbe Theorie, wie lange vor ihr der Schriftsteller Maria, wie vor Maria Godwi, wie vor Godwi Molly von Hodefield; und selbst Römer, ein nüchtern erwägender Realist im Anfang, beginnt plötzlich Genuß und Freiheit zu predigen wie die vier andern. Chamisso hat also Recht, wenn er an Varnhagen schreibt, nachdem er den Godwi gelesen: „Ich glaube schon gesehen zu haben, daß Brentano selbst die Briefe für alle seine Figuren geschrieben hat . . .[82])“ Später hat Brentano einmal erklärt, in allen seinen Schriften habe er nur die „heiligere Geschichte seines Innern“ niedergelegt;[83]) in der Vorrede selbst meint er, der Roman sei mehr vom Verfasser als von sich durchdrungen.

Ja, das leidenschaftliche Eintreten für ungehemmte Entwickelung individueller Anlagen ist bei niemandem begreiflicher als bei Brentano. Er ist, da er den Dichter in sich fühlt, lange und wider Willen im verhaßten Comptoir festgehalten worden. Ihn hat der Vater zwingen wollen, die Individualität zu unterdrücken, und auch er hat an sich erfahren, daß „nichts dabey herauskommt, bei diesen vorwitzigen Experimenten“. Jetzt schüttelt er sich, froh, den Seelenzwang und die enge Zucht hinter sich zu haben, und weil er sie so lange schmerzlich entbehrte, erscheint ihm nun die Freiheit leicht als das Höchste. So — in einer Stimmung halb voll Rausch, halb voll Trotz — schreibt er den Godwi. Und nicht bloß aus seinen Schicksalen: auch aus seinem Temperament erklärt sich das stürmische Auflehnen in dem Roman. Wie der Bruder Christian,

der sich in der Jugend so unbändig zeigt;[34]) wie die kleine Bettina, die damals keine Macht über sich anerkennen will als das Leben selbst und „Ich! Ich! Ich!“ jauchzt:[35]) so ist auch Klemens vom ungebärdigen Blute der Brentanos.

Daß er „sorglos, leichtsinnig, ja vernichtend über sich und alles hinausgeht, was ihm in den Weg kommt“, schreibt die Günderode an Bettina; und ein jenenser Bekannter, Heinrich Schmidt,[36]) der von Brentanos „übermüthigem Hinwegsetzen über altgültige Formen“ berichtet, bestätigt ihre Aussage — neben den vielen Andern, die davon zu erzählen wissen. In der jenenser Zeit ist Brentanos Sittlichkeit recht unbefangen. Noch zwei Jahre bevor er die Tendenzen des Godwi zu entwickeln beginnt, klagt er altklug in einem Brief über die freien Sitten der Langensalzerinnen.[37]) Jetzt lebt er in einem Kreise, dessen Mitglieder die Neigung zu freier Lebensführung nachdrücklich bekundet haben. Karoline hat, von ihrem ersten Mann durch den Tod getrennt, sich nach mancherlei bewegten Fahrten dem älteren Schlegel verbunden, um ihn dann mit Schelling zu vertauschen. Dorothea ist von der Seite eines berliner Geschäftsmanns mit Friedrich Schlegel nach Jena gegangen und lebt mit ihm als seine Freundin. Brentano verkehrt damals in beiden Haushalten, er wohnt im Hause Dorotheas und spricht in Ausdrücken hoher Verehrung von ihr; er selbst wirbt um die Liebe einer verheirateten Frau, der schönen Sophie Mereau, die später erst die lästige Ehe mit dem Professor abstreift, jetzt aber als freie Heidin durch die

Welt zieht. „Streit für die Liebe", sagt der Freund Winkelmann damals von Brentano, sei sein „Beruf" gewesen. Und den Weg von der schwärmerischen Trauer um die Mutter zu freier Sitte hat Brentano selbst in seinem Empfinden zurückgelegt: wie Godwi den Weg zu Violettens Denkmal vom Denkmal der Mutter. — Auch in Einzelheiten der Lebensphilosophie im Godwi lassen sich brentanosche Privatansichten erkennen. In einem Gespräch zwischen Haber und Maria wird die Liebe über die Freundschaft gestellt und die Minderwertigkeit der Freundschaft mit ihrem selbstsüchtigen Ursprung begründet: Freundschaft ist nur ein „stillschweigendes Bündniß durch gleiches Bedürfniß": In den Briefen, die Brentano in jener Zeit an die Schwägerin Toni richtet, wägt er gleichfalls Freundschaft und Liebe ab, erteilt wieder der Liebe den Vorrang, und wieder aus demselben Grunde. „Die Liebe", sagt er da, „suchet sich in Einem und die Freundschaft sucht Einen für sich."

So deckt sich auch die seltsame Stellung des Romans zur Philosophie mit dem seltsamen Verhalten, das Brentano im Leben gegen sie beobachtet. Bald im Anfang des zweiten Bandes fällt Maria über die „Schattenbeinichten" her: so nennt er die neuen Philosophen. Er spottet, daß sie die Sonne ihr eigenes Produkt nennen und ihren Schatten als ihr Ich ansehen, das ihnen durch Anschauung zum Objekt geworden, sie stehen „sehr ernsthaft still, schütteln in tiefen Gedanken den Kopf, schneiden Gesichter, und betrachten das im Schatten, und nennen es zum Selbstbewußt-

seyn kommen.“ Das ist eine offenbare Verhöhnung der in Schelling gipfelnden Naturphilosophie jener Zeit: nach ihr ist die Natur ein Produkt des Geistes; sie ist ein Doppelbild des Geistes — daher der „Schatten“ bei Brentano —, und der Geist gelangt durch dessen Vermittlung zum Selbstbewußtsein. Brentano macht die Schattenbeinichten auch in einer Parabel lächerlich, in der er sie als Kreuzfahrer darstellt. Aber bei aller Polemik gegen die Philosophen liebäugelt er mit der Philosophie. Er giebt seiner eigenen Sprache geflissentlich einen stark abstrakten Anstrich, und wenn er über eine Kreuzfahrergruppe mit der Losung „Lebensgenuß, Zurückreißung der Natur in sich, Verindividualisierung“ spottet, so sind doch diese Ideale zum Teil seine eigenen im Godwi.

In Brentanos Leben das gleiche widerspruchsvolle Verhältnis gegen die Philosophie. Er urteilt mit derselben Geringschätzung wie im Godwi über sie; er meint, daß sie „da anfangen dürfte, wo das Leben Abschied genommen“,[38]) er spaßt — mit einem Seitenhieb gegen Schelling — über gewisse Kunstenthusiasten, welche die Welt untergehen lassen würden, da sie sie „nach verschiedenen Naturphilosophien wieder konstruieren“ könnten; er gesteht sogar, daß ihm „alle Thore philosophischer Abstraktion gänzlich verschlossen geblieben“ seien.[39]) Und doch wirft er sich der Philosophie eine Zeitlang völlig in die Arme — ein Punkt, der bei den Biographen zu kurz gekommen ist. Friedrich Schlegel nennt ihn im Sommer 1804 den „philosophischen“ Brentano und berichtet, er wolle nach Köln

kommen und „auch hier sein A=A predigen.“ Schlegel freut sich, daß es noch einige Städte in Deutschland giebt die, unter dieser „philosophischen Grippe“ nicht zu leiden gehabt.[40]) Brentano scheint also ein eifriger Verfechter der Fichteschen Wissenschaftslehre und des Schellingschen Identitätssystems gewesen zu sein, — derselben Lehren, die er verspottete.

Gestaltenkreis.

I.

Für die Tendenzen des Godwi haben sich neben dem Eigenen äußere Einflüsse, von schwachen heinseschen bis zu den tiefgreifenden der Lucinde und des Athenäums, maßgebend erwiesen. Für den Humor wird sich litterarisch ein bestimmender Hauptfaktor, Jean Paul, feststellen lassen. Groß ist die Zahl der Gestalten und Situationen, und je größer sie ist, desto stärker die Wahrscheinlichkeit daß auch hier litterarische Anregung der Phantasie zu Hilfe gekommen ist. Hier, wie bei den humoristischen Elementen ist der Einfluß Tiecks verhältnismäßig gering: viel geringer, als bei Brentanos Schwärmerei für ihn zu erwarten wäre. Er zeigt sich in *einer* Gestalt. Das ist Godwis Vater, ein verwickelter, mit feinerer Seelenkunde gezeichneter Charakter.

Brentano stellt eine Anzahl von Gestalten mit ziemlich deutlichen Konturen hin. Aber viele von ihnen vertreten einen Typus, der innerhalb des Romans in verwandter Art nochmals auftritt; sie haben hervorstechende Eigenschaften dieses Typs; aber sehr ähnliche

haben auch andere Gestalten. So gehören die Typen der Emanzipierten zusammen: die Gräfin und Molly. So die Männer der freien Lebensphilosophie: Godwi, Römer, der Schriftsteller Maria. So die zarten, leidenden Frauen: die Mutter der Firmentis und Marie Wellner. Dennoch bestehen Abschattungen: Die gefühlvollere Emanzipierte, Molly, unterscheidet sich von der herberen, der Gräfin. Der leidenschaftlichere Genußprediger Godwi, von dem schärfer kritischen, Römer. Beide von dem halb bizarren, halb elegischen, Maria. Und die feine Dulderin Firmenti hebt sich von der weichlicher sanften und beschränkteren Maria Wellner ab.

II.

Godwis Vater hat in dem Werk keinen solchen Konkurrenzcharakter. Nur einmal und ganz episodisch äußert sein Sohn eine ähnliche Ansicht wie er. Brentano zeigt die Wesensart des älteren Godwi mehr in theoretischer Analyse als im lebendigen Handeln. Godwi ist eine nihilistsche Natur voll Weltlangweile, im Inneren unglücklich, mit reichlicher Selbstverachtung, äußerlich ironisch-kalt lächelnd. Schlecht handeln belustigt ihn wegen des Ärgers der Leute. Er ist den Frauen furchtbar gefährlich und verführt aus Laune die tugendhaftesten, um sie kaltblütig wegzuwerfen. Vom Enthusiasten ist er zum Spötter geworden und sieht im Leben ein eintöniges Auf und Ab, in dem durch sittliche Thaten nichts geändert werden kann.

Er stammt unmittelbar aus dem William Lovell! Ein englischer Don Juan, voll blasierter Menschenverachtung und mit einem Stich ins Verbrecherische — Godwi fälscht Totenscheine und unterschlägt Briefe —: das ist Lovell-Sphäre. Auch William ist ein Weltschmerzler voll selbstbewußter Schönheit, auch William fühlt sich angegähnt vom Leben, auch er lächelt über den Gedanken einer sittlichen Fortschrittsmöglichkeit für die Welt und begeht im Weltekel ungezählte Schändlichkeiten, die im fast berufsmäßigen Brechen von Frauenherzen ihren Gegenstand finden. Immerhin, es fehlt dem brentanoschen Menschen das Unheimliche des tieckschen, und er scheint der Wirklichkeit näher zu stehen.

Der Weg ist nicht weit vom älteren Godwi zum jungen Deutschland. Auch an diese Gestalt scheint Eichendorff gedacht zu haben, als er im Godwi „ungefähr alle Elemente“ fand, „womit die jetzige Litteratur als mit neuen Erfindungen prahlt: Weltschmerz, Emanzipation des Fleisches und des Weibes und revolutionäres Umkehren aller Dinge.“ [41]) Georg Büchners Leonce ist in seiner gelangweilten Müdigkeit diesem Godwi verwandt. Er führt das Ergreifen eines Lebensberufs nur auf die Langweile zurück und hält es für lächerlich, sich strebend zu bemühen. Sein Kopf ist „ein leerer Tanzsaal . . . die letzten Tänzer haben die Masken abgenommen und sehen mit todtmüden Augen einander an.“ So stellt schon der junge Godwi in jener einen Scene, in der er Weltmüdigkeit zeigt, seinen Kopf als einen „Redoutensaal“ hin, in dem der Tanz vorbei ist; die Jugendpläne haben „die Masken

in den Händen, weinten aus den trüben erhitzten Augen Abspannungsthränen, und guckten sich an . . ." Also selbst die Terminologie der Blasiertheit ist die gleiche.

Im Charakter Tiecks sind sonst nur gewisse örtliche Schilderungen gehalten, wie die Umgebung von Godwis Schloß. Ein „tönender Wald", Jagdhörner, Waldhörner, eine rufende Melodie, Hörner, die von drei Punkten in einem Wechselliede antworten, ein „geheimnisvolles musikalisches Leben" in den Wipfeln der Bäume: das ist tiecksch; das ist Sternbaldstil.

Aber bei Brentano ist die Naturschilderung wieder voller, farbenreicher. Durch das ganze Buch ziehen sich Stimmungsbilder auf landschaftlicher Grundlage; so hinreißend: — glutvoll und mild —, wie sie die Romantik vor Brentano nicht kennt. Dämmerungsfrieden; Nacht im Walde mit wehenden Schauern; linder Mondabend, unter alten Waldbäumen schreiten die Freunde dahin, in der Ferne tanzt elfengleich Flammetta mit den Kindern; die zertrümmerte Herrlichkeit um Werdos Einsiedelei; der Rheinzauber um das gräfliche Schloß: das alles vergegenwärtigt Brentano nicht in abspannendem Hintereinander, sondern reizvoll verwebt mit Vorgängen und Gedanken, und schlechtweg berückend.

III.

Zwei Jahre vor der Niederschrift des Godwi erschienen Wilhelm Meisters Lehrjahre. In den theo-

retischen Bestandteilen des Godwi wie in der eigentümlichen Art des Humors: immer läßt Brentano Vorbilder der unmittelbaren Gegenwart am stärksten auf sich wirken. Nun macht dieser goethesche Roman Epoche; und niemandem gilt er mehr für ein Epochenwerk als der Schule, zu der Brentano hält. Die Athenäumsfragmente zählen den Wilhelm Meister neben der französischen Revolution und Fichtes Wissenschaftslehre zu den „größten Tendenzen des Zeitalters.“[42]) Auf den Sternbald wirkt er, auf Dorotheas Florentin, auf Hardenbergs Ofterdingen.[43]) In Brentanos engerem Bekanntenkreis ist es üblich ihn nachzuahmen; ein Gedicht Winckelmanns, „Der alte Harfner“, in Vermehrens Almanach[44]) zeigt es. Brentano selbst hat Goethe später als „zu vornehm und zu langweilig“ erklärt[45]) und schon nach dem Erscheinen des Godwi in „grenzenloser Impertinenz“ auf ihn in Jena geschimpft.[46]) Damals aber liebt er ihn. „Deutschland hätte unser Studium Goethens kennen gelernt“, sagt der Freund im Epilog, „wenn mehrere von uns Marias poetisches Talent gehabt.“ Die Beschäftigung mit dem Wilhelm Meister bekunden brentanosche Gedichte mit der Überschrift „Kennst Du das Land“,[47]) mit Variationen über das Thema: „Wer nie sein Brod mit Thränen aß“,[48]) in den Briefen ein gelegentlicher Ruf: „Wilhelm Meister, was bist Du ohne Marianne“.[49])

Und die Beziehungen zwischen dem Wilhelm Meister und dem Godwi sind deutlich genug. Goethes Roman gab eine großartige Mannichfaltigkeit dargestellter Verhältnisse; Deutschland und Italien teilten sich darin,

die handelnden und leidenden Träger weitausgesponnener Schicksale zu stellen. Und indem der Held diese Verhältnisse durchmaß, machte er eine wichtige Entwicklung durch. Brentano will ein Weltbild im Stile des Wilhelm Meister geben. Auch er sucht möglichst zahlreiche, mannichfache und weitverzweigte Szenen des Weltlebens in den Rahmen eines einzigen Romans zu bannen, wieder spielen Deutschland und Italien bedeutsam zusammen, und auch sein Held, von Wilhelm durch stärkeres Selbstbewußtsein und geringere Harmlosigkeit geschieden, legt doch von jugendlicher Unreife zu abgeklärter Festigkeit seinen Weg zurück. Auch Godwi zieht, ein Kaufmannssohn, von Ort zu Ort, und jeder neue Aufenthalt bringt eine neue Liebe. Auch ihm steht ein Freund von nüchternerer Gesinnung gegenüber: Römer läßt sich zuerst an, als ob er der Werner Godwis werden wollte; dann übernimmt er selbst auf Rundreisen einen Teil der Rolle Wilhelms.

Im Einzelnen sind Menschen und Motive herübergenommen; bisweilen in merkwürdiger Verarbeitung. Wie eng in gewissen Litteraturepochen dichterische Anlehnung ist, und wie wenig man sich in der jeweiligen Gegenwart dieser Anlehnung bewußt wird: das ist hier klar zu erkennen. Durch beide Romane schreitet die Gestalt eines geheimnisumwobenen Mannes, in welchem Wahnsinn und Poesie streiten. Werdo Senne entspricht dem Harfner bis auf alle Äußerlichkeiten: hier wie dort ein scheugebietender Alter mit einer Harfe, die auch bei Brentano unzertrennliche Beigabe ist, sodaß „wenn er die Harfe nicht im Arm hat, man ihn sonder-

bar findet". Auch bei Brentano hat der Alte eine tiefe Sehnsucht nach der Einsamkeit des Grabes. Er klagt:

Doch stürzt man den Stürmen des Lebens
Von neuem mich Armen nun zu.
Ich sinke, ich ringe vergebens,
Ach nur in dem Abgrund des Todes ist Ruh.

Auch bei Brentano liegt lange Zeit tiefes Dunkel über der Vergangenheit des Mannes, von dem man nur weiß, daß er einen großen Schmerz in sich trägt; und als schließlich enthüllte Ursache dieses Schmerzes ergiebt sich, auch bei Brentano, der tragische Verlauf einer Jugendliebe. Werdo-Joseph nämlich liebte einst die schöne Marie Wellner, wie der Harfner-Augustin einst Sperata. Merkwürdigerweise aber sind Liebesschicksale, die denen Augustins ganz verwandt erscheinen, jetzt von Brentano einer anderen Gestalt zugeteilt worden: nicht mehr dem Harfner Werdo, sondern dem Francesco Firmenti. Das ist einer der kauzhaften Züge des Dichters.

Die allgemeine Sphäre der Begebenheiten wenigstens hat Brentano festgehalten. Sein Firmenti flieht wie Goethes Augustin aus Italien nach Dentschland; er flieht wie dieser, weil er seine Erwählte nicht haben soll; er wird wie Augustin nach Jahren in Deutschland wiedergefunden; und beidemal sind es deutsche Freunde, die mit den italienischen Verwandten des Verschollenen in Beziehung treten. Augustin war für die leibliche Schwester Sperata sinnlich entbrannt; Brentanos Francesco Firmenti hat eine vom Vater verbotene Liebe zur

Adoptivschwester Cecilia. Klöster spielen hinein: Cecilia soll von Anfang an ins Kloster kommen, Sperata kommt später hinein; Augustin zeugt mit der Schwester ein Kind, Brentanos Francesco mit der Adoptivschwester.

Diese Frucht schmerzvoller Liebe ist in Wilhelm Meister Mignon. Bei Brentano ist es ein Knabe, Eusebio; aber trotz des verschiedenen Geschlechts ist er eine sehr kenntliche Nachahmung Mignons. Eusebio hat von seinem Dichter den geflissentlichen Anstrich eines rätselhaften Kindes bekommen. Schwarz sind seine Augen, bleich seine Gesichtszüge, eine „traurige Ruhe" haftet ihm an; wie Mignon ist er von dunkler Sehnsucht nach der südlichen Heimat erfüllt: er sieht „mit Sehusucht in die Ferne", trauert heimlich um sein Vaterland und „hat verloren, was er nie gekannt". Natürlich befindet sich das merkwürdige Kind in der Umgebung des Harfners. Im Laufe der Darstellung aber verliert Brentano die Lust an dem Mignonknaben …

Als Chamisso den Godwi gelesen hat, schreibt er an Varnhagen: „Verhält er sich nicht zu Wilhelm Meister wie der gährende Most zu Lacrima Christi?"[50]) Das Wort ist treffend. Den Unterschied im Wesen bezeichnet die beiderseitige Darstellung einer heiklen Szene. Wilhelm Meister erwacht eines Morgens in bedenklicher Nähe Philinens. Lange und mit bewegten Sinnen betrachtet er die Reize der Schlafenden. Dann, als sie sich regt, schließt er die Augen, um verstohlen nach ihr zu „blinzen", wie sie sich zum Frühstück

fertig macht. Auch Godwi erwacht eines Morgens neben einer liebenswürdigen Sünderin, der Gräfin von G.; er beobachtet die Schlafende entzückt. Als sie sich bewegt, stellt er sich schlafend, um nach ihr zu „blinzen“, wie sie sich ankleidet. Bei Goethe wird der Vorgang in mäßig ausgedehnter Darstellung, wie unter der Hand berichtet; still, mit einer reizvollen Sachlichkeit; abgetönte Farben; zurückgehaltene, angedeutete Sinnlichkeit; ein leiser Zusatz von Ironie: wir wissen nicht, heißt es von dem kranken Wilhelm, ob er seinen Zustand segnete oder tadelte, der ihm Ruhe und Mäßigang zur Pflicht machte. Bei Brentano eine ausgesponnene Szene voll starker sinnlicher Effekte, zugleich voll subjektiven Humors; der Held sprudelt von Scherzen über seine seltsame Lage. Aus durchbrochenem Batist muß eine weiße Schulter der Gräfin hervorschimmern; die Erwachte muß Godwi heimlich küssen, sie muß — das ist der Gipfel — beim Aufstehen über ihn hintreten, so daß er „ruhte wie die Asche eines Geweihten unter den Säulen des Tempels der Liebe;“ dennoch fehlt alle kleine Lüsternheit.

Brentano trägt überall starke Farben auf, und was ihm vor Tieck einen Vorzug verleiht, setzt ihn gegen den Dichter des Wilhelm Meister in den Nachteil. Seine ungeberdige Subjektivität erscheint dort als Kraft: hier als Unreife. Übrigens ist ein Zusammenhang des Godwi mit dem Wilhelm Meister gleich von seinem ersten Kritiker in der Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek gefühlt worden.

IV.

Unter den Frauengestalten treten mit ausgeprägten Zügen zwei hervor: Violette und die „Gräfin von S.“ Brentano läßt eine Reihe von jungen Mädchen aufrücken, die er, mit der Ausnahme Flamettas, sämtlich in sentimentalischen Beziehungen zeigt; und er hält sie differenziert: die ätherisch-rätselhafte Ottilie ist sehr klar zu scheiden von der neckischen Flametta, daneben tritt die halb naive, halb empfindsame Joduno, die liebessieche Walpurgis, die ruhelose, sehnsuchtsvolle Annonciata, die arglose sanfte Maria.

Abseits von allen steht Violette. Es liegt ein süßer Zauber über der hinsinkenden, stillen Gestalt dieser kindlichen Buhlerin, die, von der Mutter zu schlimmem Wandel gedrängt, sich doch eine tiefe Innigkeit bewahrt hat; und die voll naiver Trauer über ihre sinnliche Veranlagung ist. Auf ihrem Verhältnis zu Godwi scheint ein Abglanz von Mignons holder Zudringlichkeit zu Wilhelm zu ruhen. Sie hängt mit „schmerzlicher Zuneigung“ an ihm. Wenn sie anfangs von der Grazie der Schloßszenen und einer Sphäre voll leichter, bestrickender Sinnlichkeit umgeben ist, giebt am Ende der versunkene Glanz eines verwilderten Herrensitzes ihrem Unglück den Hintergrund.

Gewisse Züge Violettens sind durch die Litteratur der Zeit beeinflußt. Kinder mit erotischer Veranlagung sind da nichts Ungewöhnliches. In der Lucinde wird Julius' erstes Verlangen durch ein Mädchen geweckt, die „kaum reif und noch an der Grenze der Kindheit ist“, die aber „die entschiedenste Anlage zu

einer grenzenlosen Leidenschaft" verrät. Der Zug der früh entwickelten Sinnlichkeit tritt nachher auch an der schlegelschen Lisette auf: „— schon als kleines Mädchen traf man sie bei Gemälden von nackten Gestalten oder bei andern Gelegenheiten in sonderbaren Äußerungen der heftigsten Sinnlichkeit". [51]) Der Trieb nach fleischlicher Freiheit soll besonders stark hervorgehoben werden, indem man ihn an Menschen in unverkünsteltem Zustande: in der Kindheit, zeigt. So erzählt bei Brentano Violette dem geliebten Godwi von ihren früh gefühlten sinnlichen Anfechtungen: „— je mehr ich mich quälte, je größer und wunderlicher wurden die Bilder in mir — ich wußte mich nicht zu lassen, und gab mir alle Mühe — meine Mutter bemerkte es — denn ich schnitt manchmal ordentlich Gesichter . . ."

Wieder zeigt vom jungen Deutschland Büchner hier den deutlichsten Zusammenhang. In der Dantontragödie — an deren Schluß Violettens Lied „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" gesungen wird! — schildert Marion dem Geliebten, was ihr als Mädchen die Sinnlichkeit zu schaffen gemacht. Die Grisette Marion, welcher der naive Zug wieder nicht fehlt, ist aber auf ausgesucht keusche Art erzogen worden. Also auch hier verkünstelte Individualität, die sie ins Verderben bringt. „Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus?" sagt sie, — Worte, wie sie Brentanos Gräfin nicht anders brauchen könnte. Und sie fügt hinzu: „— wer am meisten genießt, betet am meisten", [52]) was wieder beinah wörtlich im Sinne der Gräfin und der Lucinde ist.

Violette wird von ihrem Dichter verklärt, nachdem sie Offiziersdirne war; Molly und die Gräfin, zwei Hetären, finden seine Neigung. Diese schonende, ja verherrlichende Art, verlorene Weiber zu behandeln, ist damals zuletzt wieder durch Friedrich Schlegel aufgekommen. Seine Lisette war, eine neue Manon Lescaut, tragische Heldin geworden. Die schlegelsche Gestalt zeigt, gegen die reizumflossene Violette gehalten, den öderen Anstrich einer städtischen Courtisane; aber sie ist ihr in mehr als einer Hinsicht verwandt. Gewisse Züge, welche diese Erscheinungen in ein poetisches Licht setzen sollen, haben sie gemein. Wenn Violette eine Grafentochter ist, wird auch bei Lisette die „gute Familie“ betont: ganz wie später bei Büchners Marion. Läßt Violette durch tiefes Verderben ein menschliches Herz erkennen, so zeigt „mitten im Stande der äußersten Verderbtheit“ auch Lisette „eine Art von Charakter“. Beide werden von einer tiefen Liebe zu dem Helden befallen; beiden sagt von da ab die bisherige Lage nicht mehr zu: Violette wird unglücklich, Lisette wehmütig und „gefiel sich nicht in der Umgebung mit der sie sonst ganz zufrieden war“.

Hier wie dort geht die Verlorene zu Grunde, und hier wie dort feiert der Held ihr Gedächtnis mit ekstatischem Kultus. Julius sammelt merkwürdige Züge aus ihrer frühen Jugend, da er „ihr Andenken mit schwärmerischer Achtung vergötterte“. Godwi errichtet Violetten ein Denkmal, auf dem ihre „Apotheose“ dargestellt ist. Ein Genius schwebt himmelan mit ihr. So hat Brentano in seiner Art der goetheschen An-

schauung: daß Unsterbliche verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel emporheben, Form geliehen.

Auch für Violettens Mutter waren in der Lucinde Vorbilder zu finden. Nicht für die Gestalt selbst mit ihrer prachtvollen Eigenart; doch für den Typus, den sie vertritt: die innerlich und äußerlich freigewordene Frau. Bei gleichem Wandel wie Violette thut die Gräfin bewußt und grundsätzlich, was die Kleine nur instinktiv thut. Ihr ganzes Auftreten ist selbständig, fast männlich. Die Emanzipation der Frau, und nicht nur im Sinne der Liebesfreiheit, hatte Friedrich Schlegel ins Auge gefaßt. Seine Lucinde weiß nichts von dem, „was Gewohnheit oder Eigensinn weiblich nennen".[58]) Die andern Frauen in Schlegels Roman sind alle nicht nur in der Liebe, sondern in der bürgerlichen Stellung unabhängig. Lucinde selbst hat „mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und Bande zerrissen". Gemeinsam ist allen schlegelschen Emanzipierten und den beiden brentanoschen eine bewegte Vergangenheit. Lucinde wie Molly erfreuen sich eines unehelichen Knaben. Selbst die Bedienten werden an der Liebe beteiligt: Lisette hat ihren Jockey verführt, Brentanos Gräfin läßt sich von ihrem Reitknecht zur Mutter der Flammetta machen. Derartige typische Züge liegen in der Luft. Aber für Brentano kommt bei der Ausgestaltung der Gräfin eine Dame seiner Bekanntschaft in Betracht.

Und damit beginnen wir, den Anteil des persönlich Erlebten an Verhältnissen und Gestalten des seltsamen Romans festzustellen.

V.

Dieser Anteil ist groß. Neben Fälle, wo die Erinnerung unbewußt die Feder geführt hat, treten solche, bei denen die volle Absicht vorliegt Bildnisse zu schaffen. Von den „Porträten“ im Godwi spricht darum gleich Karoline, indem sie diese „schlechte Sitte“ auf die Lucinde zurückführt.[54])

Durch die Namen der Gestalten darf man sich nicht irremachen lassen. Namen, deren Träger dem Dichter nahestehen, sind in den Roman aufgenommen; aber merkwürdigerweise auf sehr abweichende Charaktere übertragen. Brentano spricht flüchtig von einer Gewissensehe zwischen einem Künstler, Vassi, und einer Jüdin; man denkt einen Augenblick an Friedrich Schlegel und Dorothea. Aber der Name dieser Jüdin ist — Bettina! Brentanos Schwester Bettina ist damals ein Kind. Diese Absonderlichkeit kehrt wieder. Er erwähnt in Briefen das Kind einer Bekannten, an dem der „seltsame Name“ Annonciata auffällt;[55]) er nimmt den Namen in den Roman: aber dort trägt ihn eine Erwachsene, die ein sentimentalisch-tragisches Geschick hat. Die schöne Joduno ist in der Wirklichkeit gar männlichen Geschlechts; Brentano schreibt in einem Brief, „der arme Judono“ liege ihm sehr am Herzen.[56]) Die Todeskandidatin Walpurgis ist im Leben eine flotte Rheingauerin, mit der Brentano im Herbst 1800 verliebten Spaß treibt.[57]) Es handelt sich also um eine Laune; zufällig kann man sie ihm diesmal nachrechnen.

Bei der Gräfin von G. aber ist das Urbild durch die Anfangsbuchstaben wirklich angedeutet. Eben als die Abenteuer mit dieser Walpurgis hinter ihm liegen, lernt er Madame de Gachet, eine französische Aristokratin, kennen. Sie soll das Urbild zu Goethes Natürlicher Tochter gewesen sein[58]) und ist bei Brentanos Maskenspiel von Ponce de Leon zu nennen, da sie durch begeisternde Hinweise auf Spanien hierzu so wie zur Beschäftigung mit castilianischen Novellen vielleicht die erste Anregung gab.[59]) Den hinreißenden Eindruck, den diese Frau auf Clemens und die Schwester machte, spiegelt der Frühlingskranz. Dort ist auch ein reizvoller Bericht Bettinas über die erste Begegnung mit der Französin, die voll kecker Grazie, als Offizier gekleidet, in Offenbach auftritt.

Brentano hat die Tracht eines jungen Reiters mit Federhut und Mantel für seine Gräfin beibehalten. Um die Beziehung ganz deutlich zu machen, läßt er sie stellenweise französisch sprechen. Wie Brentano über seine Gräfin die Unruhen des Revolutionskriegs hereinbrechen läßt, war Frau de Gachet von der Revolution umtost worden: sie floh vor ihr, und ihre ganze Familie hatte die „Guillotine gefressen". In der körperlichen Gewandtheit der Romangestalt ist eine Eigenschaft der schönen und freien Amazone wiedergegeben, die auf wilden Pferden durch die Vendée gejagt war.[60]) Die hinreißend-lebendige Sprechweise der Gräfin, die den jungen Godwi fassungslos macht, entspricht der feurigen Redegewalt der Gachet, durch die man nach Bettinas Urteil „ganz betäubt" werden kann. An der

Französin hebt Brentano in Briefen das „männlich Wilde ihres Seins und Verstandes“ hervor; männlich und rücksichtslos im Denken ist auch die Gräfin; sie nimmt „in ihrem Raisonnement so tollkühne Flüge, daß es eine Lust war sie anzuhören“. Auch für die Sachet giebt es manches „Nachteilige“ das ihr von der „Philisterzunft“ nachgesagt werden könne, und Bettina soll „unschuldig sein neben ihr“ mahnt Brentano:[61]) ähnlich glaubt Godwi, mit einem Blick auf das Verhältnis der Gräfin zu Violette, das Leben eines genialen Menschen könne für ihn selbst gedeihlich sein, „aber die Jugend kann sich an ihm nicht entwickeln“. Dokumente über Brentanos Beziehungen zu der Französin befinden sich heut in privatem Besitz. Die Inhaber teilen nichts darüber mit als den Satz: „Den rheinischen Abenteuern mit der Gräfin und Violette liegen Erlebnisse zu Grunde, die nicht wissenswert erscheinen“. Doch! sie erscheinen wissenswert!

In durchsichtigem Spiel mit dem Namen wird der Übersetzer Gries in dem Dichter Haber gezeichnet. Gries vermerkt in seinen Aufzeichnungen einen dreitägigen Besuch auf Savignys Landgut Trages im Herbst 1800. Er sieht auf der Zeil in Frankfurt „die Erscheinung von ein paar Männern, welche ihn scharf fixierten und in deren Einem er alsbald Savigny entdeckte. Der Andere war Clemens Brentano .... Dieses Zusammentreffen war für ihn äußerst angenehm, er machte mit Savigny eine Fahrt nach dessen Landgut Trages ... dort blieb er drei Tage“.[62]) Sicher hat Brentano die Fahrt mitgemacht und die Lächerlich-

keit des Tassoübersetzers in der freien Natur gesehen; denn daß mit Godwis Gut Trages gemeint ist, wird im Epilog gesagt. „Auf eine impertinente Weise“, findet Karoline, habe Brentano den Gries im Haber bezeichnet. Aber das Ungeschickte, Possierlich-Würdevolle und Ängstliche im Wesen der kleinen Litteraten ist mit prachtvoller Komik herausgearbeitet.

VI.

Starke Spuren haben häusliche Eindrücke hinterlassen. Verhältnisse, ähnlich wie die im frankfurter Vaterhaus, kehren im Roman, mehrfach wieder. Es ist kein Zufall, daß hier die Familien fast immer mutterlos sind. Godwis Mutter ist tot, die Firmentis haben keine Mutter, Joduno nicht, Ottilie nicht, die Wellners nicht. Und es ist kein Zufall, daß den verwaisten Kindern oft ein Vater gegenübergestellt wird, dem sie innerlich fremd sind. Godwis Vater ist kühl-verschlossen, Jodunos Vater verständnislos, der alte Firmenti roh und geizig. Die Verstorbene aber hat immer an der Seite des Mannes, der ihrem Feingefühl nicht ebenbürtig war, schweigend gelitten. Für Pietro Firmentis erste Frau ist die Ehe mit ihm ein Zwang; für die zweite ist sie ein Opfer; und Godwis Mutter kann wieder den Mann nicht ehrlich lieben.

Das alles sind rührend deutliche Beziehungen auf brentanosche Familienverhältnisse. Auch Clemens hat ja eine Mutter, die er anbetete, früh verloren: Maximiliane, die „Max“, starb, als er fünfzehn

Jahr alt war. Und diese Mutter, die nach dem vielberufenen Ausspruch ihres großen Verehrers ein „Engel“ war, „der mit den simpelsten und wertesten Eigenschaften alle Herzen an sich zieht“, hatte sich überwinden müssen einen Mann zu heiraten, der wenig Berührungspunkte mit ihr haben konnte. Einen „wunderlichen Heiligen“, wie ihn die Frau Rat nennt.[63]) In der Lebensbeschreibung Christian Brentanos[64]) werden die Familienzustände als keineswegs schlimm hingestellt — im Gegensatz zu Clemens Brentanos Darstellung —, und Goethe an der bekannten Stelle des dreizehnten Buchs von Wahrheit und Dichtung begreift ebenfalls die Betrübnis der alten Frau von la Roche über das Loos der Tochter nicht.

Es kommt hier nicht darauf an, wie die Verhältnisse lagen: es kommt darauf an, wie Brentano sie auffaßte. In der Geschichte der Firmentis hat er die Beziehungen auf das Elternhaus am stärksten hervortreten lassen. Seine Mutter war durch die Heirat jedenfalls in einen völlig ungewohnten Kreis versetzt worden, und der einzige Goethe war es, an dem sie „noch einen Widerklang jener geistigen Töne vernahm, an die sie von Jugend auf gewöhnt war“. Brentano zeichnet in der Mutter der Firmentis eine zarte Märtyrerin, die in geistiger Sphäre großgeworden und voll feinen Takts, die plumpe Liebe eines Kaufherrn erdulden muß. Brentanos Neigung zu andeutendem Spiel zeigt sich, wenn er die Romangestalt die „Tochter eines vornehmen Römers“ sein läßt, der „wegen einiger gewagter Ausfälle auf den Nepotismus Rom verlassen

und seine Güter bezogen hatte", — eine handgreifliche, oft bemerkte Anspielung auf den Vater der Max, den Kanzler, der wegen einer Schrift gegen die Priester beim Kurfürsten in Ungnade gefallen war.

Dem alten Firmenti hat Brentanos Vater einige Züge geliehen. Dem Vater steht Brentano in der Jugend wenig freundlich gegenüber. Er muß in ihm den Unterdrücker seiner Individualität sehen. Den „Haß gegen den Vater" will auch Dorothea gleich aus dem Godwi herauslesen.[65]) An den Bruder Franz schreibt Clemens einmal offenherzig, ihm verdanke er ein Gefühl, das ihm sonst fremd geblieben wäre: „— es ist das einen Vater zu haben".[66]) Spätere Selbstanklagen bestätigen sein schlechtes Verhältnis zum alten Brentano. Und so zeichnet er den Vater Firmenti ohne Gnade. Es ist ein derb-materieller, rauher und verschlagener Geschäftsmann, der einen Sohn wegen seines „Künstlerglaubens" haßt und, wie Brentano witzig und bitter sagt, „bey Bergwerken mehr Sinn für den Inhalt der Tiefe als bey Menschen besaß". Und wie der Dichter das „Gefühl einen Vater zu haben" nicht kennt, so wissen die Firmentischen Kinder davon nur, weil es „das Taufbuch bezeugte". Nach brentanoscher Art heißt der Alte Pietro, die Söhne aus erster Ehe Antonio und Franzesco, — wie der alte Brentano Peter, seine Söhne aus erster Ehe Anton und Franz heißen. Doch wieder nach schrulliger brentanoscher Art sind die Söhne bei ihrer Gleichnamigkeit ganz andere Charaktere als die Urbilder. Dem Leben entsprechend vermählt sich Firmenti nach dem Tode seiner

Frau noch einmal, als alter Mann mit der sanften Julie: wie Brentanos Vater, mit mehr als sechzig Jahren, nach Maximilianens Tod wieder heiratet. Zweimal in der Geschichte der Firmentis erscheint der sehr auffallende Zug, daß erwachsene Söhne für die Frau des Vaters sentimentalisch-leidenschaftlich empfinden. Es wäre immerhin verwegen, daraus einen Roman im brentanoschen Hause konstruieren zu wollen.

Als Dorothea von dem „immer wiederkommenden Haß gegen den Vater" spricht, hebt sie an dem Roman auch die „Anhänglichkeit an die Geschwister hervor." Diese Geschwister hat Brentano in den Mitgliedern des bureau d'esprit im „Goldnen Kopf" gezeichnet. „Goldner Kopf" ist der Name des brentanoschen Familienhauses in Frankfurt. Für einen Teil der Gestalten lassen sich die Urbilder erkennen.

Mit der „Brünetten", der Inhaberin des bureau d'esprit, ist die Schwester Sophie gemeint. Der Name Sophie bleibt ihr, sie erhält aber merkwürdigerweise den Familiennamen Butlar. Sophie Brentano[67]) war einäugig und starb während der Abfassnng des Godwi nervenkrank[67]) zu Osmannstädt. Auch im Roman geht sie an einem Nervenleiden zu Grunde, und ihre Einäugigkeit wird häufiger, als zartfühlend ist, erwähnt. Ihrer opferfrohen Sorglichkeit hat Brentano ein liebreiches Denkmal gesetzt, nicht nur in der Schilderung des Goldnen Kopfs. An sie ist das Gedicht „Wie war dein Leben so voller Glanz . . ." gerichtet, das Maria auf dem Abendgange mit Godwi und Haber spricht.

Wie war dein Leben
So voller Glanz,
Wie war dein Morgen
So kindlich Lächeln,
Wie haben sich alle
Um dich geliebt,
Wie kam dein Abend
So betend zu dir
Und alle beteten
An deinem Abend.

Wie bist du verstummt
In freundlichen Worten
Und wie dein Aug brach
In sehnenden Thränen,
Ach da schwiegen alle Worte
Und alle Thränen
Gingen mit ihr . . .

Ergreifend bricht der Schmerz um ihren Tod in der Nachtszene im Jägerhause durch: „— ich setzte mich auf die Erde, und nahm ein Kissen in die Arme — ach meine liebe Schwester, wie geht es mir so traurig — hier sprang ich auf, es riß mich wie mit den Haaren in die Höhe — es war mir, als hielt ich sie lebendig in den Armen und ach! sie ist doch todt".

Nach Steig soll Bettina die „Rabenschwarze" sein. Es ist immerhin auffallend, daß Brentano von einer Schwester, die kaum zwölfjährig ist, in herrlicher Rede zwar, aber in einem leise schlüpfrigen Ton spricht. „Aber da sitzt noch so eine Rabenschwarze, in dem Winkelchen" sagt er „es dämmert schon in der Stube, und ich hätte sie übersehen, mit ihren Locken der Nacht, wenn ihre schönen Augen nicht leuchteten, und milde,

schöne Blicke aus ihnen stiegen, wie Strahlen zweier einsamen Sterne am Himmel. Kannst du dir ein Mädchen denken, mit allen Zeichen der Glut, die sanft und stille ist, ein schöner Busen so sittlich verhüllt, daß sich jeder umsonst bemühen wird, irgend den Zwiespalt — — in ihrer Brust zu erkennen?" Derselbe Witz kehrt dann wieder. Von einer kleinen Schwester so zu reden ist, wie gesagt, seltsam. Aber es ist in der Godwi-Zeit möglich.

Der Bruder Franz, das männliche Seitenstück zu Sophie Brentano, der treue Verwalter aller Familienangelegenheiten, ist in dem „Deutlichen" gezeichnet. Vor dem Deutlichen „neigt sich die ganze Erscheinung, er ist die Wahrheit, die Güte, die Liebe, die ruhige Sorge, der Friede und der entsagende Fleiß." Der Deutliche ist ein Mann von sechsunddreißig Jahren, Kaufmann, aber es ist ein Künstler in ihm verdorben. Auch am Bruder Franz — auf den zudem das Alter hinweist — bewundert Brentano die „Kunsttalente", die er trotz seines Berufs zeigt; und über seine Fürsorge und Selbstlosigkeit redet er in Briefen Worte ähnlicher Verehrung wie im Roman über den Deutlichen. [69])

Die Frau, die der Deutliche hat, spricht wieder für Franz. Es ist das „schlanke, sanfte, weiße Bild", mit dem Jaspisanker, nämlich Brentanos holde Schwägerin Toni, die er anbetete. „— Der kleine Anker von Jaspis, der an ihrem Halse hängt, mit seinen sanft wogenden, tiefen, stillen Gründen, hat sich oft so mit meinen Tauen verstrickt, daß ich kappen

mußte, um weg zu kommen"; so heißt es im Godwi, und im Leben bringt Brentano dieser Schwägerin eine Neigung entgegen, die mehr als verwandtschaftlich ist; auch das zeigen die Briefe. Er sucht bei ihr Trost und Frieden, er macht sie zur Vertrauten seiner Seelenzustände. [70]) So vergleicht er in gutem Recht die „Weiße" im Roman mit einer friedlichen ruhigen Insel, vor der er, „von den Stürmen der andern verschlagen", vor Anker geht.

An diesen Porträts, zumal an einigen anderen, die nur für Brentano und seine Nächsten verständlich sein konnten, wird die ganze Subjektivität der Romantiker klar, die zuerst für sich selbst schrieben. Mancher schwere Schaden für die Komposition erwächst aus dieser Neigung. Aber ungezählte Herrlichkeiten auch erblühen, und aus so wundervoll intimen Abschnitten steigen nicht zu ersetzende Bilder empor, die dem Leben näher stehen als alles frei Ersonnene; die kein Historiker so sinnlich bieten kann, und die in ihrer Wahrheit doch von leisem Zauber holder Kunst umspielt werden.

Brentano hat an einer anderen Stelle des Romans das Kloster zu Fritzlar geschildert, in dem Bettina erzogen wurde. Er scheint die Schwester einmal besucht zu haben. Die Stimmung über seinem Bild — er spricht von Jodunos Klosterleben — ist nicht ganz so leuchtend wie in Bettinas eigner Darstellung; aber die Örtlichkeit stimmt ziemlich genau mit der Beschreibung in ihrem Tagebuch: der Klostergarten, hoch gelegen an einem „steilen Abhang;" Bettina spricht sogar von

hängenden Gärten ihres Klosters; das Mühlengeklapper, das man oben vernimmt; die Springbrunnen im Garten.[71]) Daß Brentano gern Örtlichkeiten vorbringt, die er gesehen, zeigt sich mehrfach. In der Stadt, wo sich Molly, dann auch Jost von Eichenwehen aufhält, hat er recht deutlich Cassel gezeichnet. In Wilhelmshöhe also hat Römer seine empfindsame Begegnung mit der thatendürstenden Molly! Schon die satirisch geschilderte Schinderei der Landeskinder ließe auf Cassel schließen. Dazu wird von einem Lustschloß gesprochen, das in der Nähe dieser Residenzstadt liegt und „W." heißt. So wird Wilhelmshöhe anonym geschildert, bis auf den „großen Christoffel", dessen Material ordnungsgemäß als „eitel Kupfer" angegeben ist, und bis auf die berühmten Wasserkünste. Zum Überfluß entfährt dem Dichter der Name des Flusses, an dem diese Residenz liegt: die Fulda. Also das Porträt einer Stadt, wie er sonst Porträts von Menschen giebt. Aber wieder Brentanos Versteckspiel. Wie nennt er die Stadt? — „B." — In der Schilderung von Godwis Landgut hat Brentano Erinnerungen an Savignys Besitztum Trages verwertet. Dort hat er „Violettens Denkmal" im Park wirklich vorgefunden; nämlich einen Würfel mit vier Reliefs, den er aber ekstatisch ausgestaltet hat. Auch die menonitischen Pächter und die „Eremitage" am Teich beruhen auf thatsächlichen Verhältnissen. Das Gut heißt heut „Hof Trages" und ist im Besitz des Regierungsrats Dr. Carl von Savigny.

VII.

Aus allen Winkeln des Romans blickt des Dichters eigne Gestalt. Er hat sich nicht in einem seiner Menschen vollständig gezeichnet; aber in den meisten seiner Menschen steckt ein Stück von ihm. Und wie sein eignes Denken mit den Theorieen der Romangestalten im einzelnen zusammenhing, haben wir kennen gelernt. Aus den Äußerungen aller dieser Leute, die soviel reflektieren, hört man einen jungen Menschen heraus, der ins Leben tritt, entzückt und verwirrt tausend Einflüsse auf sich wirken spürt und in heißem Bemühen mit einer Weltanschauung ins Reine kommen möchte. Zweiundzwanzigjährig wie Brentano ist Godwi. Liebefröhlich und bald betrübt ist Brentano damals, als er am Rhein mit hübschen Mädchen Abenteuer sucht und zwischendurch Leid hegt über Marianne Jung, die auf dem Wege ist, Frau Rätin Willemer zu werden, oder Sophie Mereau, die seine Werbung nicht erhört. In Godwis rheinischem Aufenthalt klingen diese Wechselstimmungen durch. Er tanzt mit Winzerinnen bei der Traubenlese; aber in der lärmenden Fröhlichkeit fühlt er sich unbefriedigt, wird nachdenklich und sehnt sich nach der Liebe eines Weibes. Auch Maria trägt auf eine waldige Höhe am Rhein ein „trauriges Herz voll verschmähter Liebe“ und die schöne Aussicht muß seine Thränen trocknen.

Die Selbstunzufriedenheit, die in Brentanos Briefen so stark hervortritt, spricht deutlich aus dem Roman. Maria klagt sich an, daß er beim Denken fortwährend abspringe und keinen „honetten Haushalt“ in der

Seele dadurch erreiche, — ein Fehler, den wieder Brentano an sich weiß; er führt das Durcheinanderkommen seiner Gedanken witzelnd auf das Wiegen der Amme zurück; [72]) und selbst Vorklänge jener späteren verzweifelten Reuestimmungen erscheinen, merkwürdig früh, schon im Godwi. Mehr als die Krankheit drückt den Schriftsteller Maria „der Rückblick auf ein fruchtloses Leben", er weiß, daß er versäumt hat eine Spur zurückzulassen. „Einen Theil meines Lebens brachte ich damit zu, mich zu besinnen, als was ich eigentlich mein Leben zubringen sollte . . .": es ist die übermäßige Selbstreflexion (— an der im Leben Clemens krankt und über die er klagt wie hier Maria —), die ihn an thätigem Leben gehindert hat. Sein ganzes Dasein sei Beschauung gewesen, schreibt Brentano später, und ihr Gegenstand „kein besseres Kunstwerk als meine eigne arme Person." [73]) In diesen Briefen zeigt er mehr als einmal ein schmerzliches Gefühl des Verkanntseins. Er behauptet, in der Familie für Fehler büßen zu müssen, die er nie begangen; [74]) er klagt gegen Bettina über böse Nachrede von Menschen, die er für edel gehalten. [75]) So erscheint Maria im Roman gleichfalls als verleumdet von Übelwollenden, und dieselbe Stimmung voll Verletztheit und sanft anklagender Resignation spricht, wie in den Briefen. Mich haben, sagt er,

— mich haben manche verschmäht
Und ich vergesse nimmer,
Wie sie falsch waren
Und ich so treu wie ein Kind!

Es sind bestimmte Vorgänge, die auf solche Stimmungen gewirkt haben. Der junge Brentano ist eine empfängliche und dankbare Seele, die sich rasch zu leidenschaftlicher Personenverehrung entzünden läßt. Aber ihm fehlte wohl die einzige Liebenswürdigkeit Bettinas; es ist sein Schicksal, gerade von den Angeschwärmten zurückgestoßen zu werden. Er nähert sich Friedrich Schlegel wie einem „Hohenpriester“.[76]) Mit Tieck treibt er einen Kultus, der auch im Godwi sichtbar wird. Für den Physiker Ritter bekundet er schwärmerische Achtung, die in den Briefen des Frühlingskranzes Ausdruck findet. Aber Tieck macht ihn in einer satirischen Szene, „Der neue Herkules am Scheidewege“, unbarmherzig lächerlich, indem er ihn als aufdringlichen Bewunderer und platten Nachahmer hinstellt;[77]) Friedrich Schlegel geht auf noch persönlichere Art gegen ihn vor, indem er in ein Exemplar des ersten Godwibandes das Distichon schreibt:

„Hundert Prügel vor'n A . . . die wären dir redlich zu gönnen,
Friedrich Schlegel bezeugts, andre Vortreffliche auch“.[78])

Und der geliebte Ritter erbietet sich, ihm dieses Exemplar „in die Hände zu spielen“. Im biographischen Epilog sagt Winkelmann über Maria, als von Tieck und Fr. Schlegel die Rede ist: „Sein Schicksal war ein ewiger Irrtum, — so hat er Euch verloren.“ Der Schmerz Brentanos über den Irrtum hat jene Wehmut über zarte Stellen des letzten Teils sinken lassen.

Daneben tritt der andere Brentano hervor: der sprühende, schauspielerisch lebendige, bizarre. Im Gespräch und in den Briefen der Romangestalten merkt man ihn, in diesen Einfällen, diesem plötzlichen Stimmungswechsel, diesen Abschweifungen, diesem „Durcheinanderkommen". So hat ihn Chamisso gesehen und gehört, mit seinem ungehaltenen Wort- und Witzstrom, als Brentano in Berlin sich aufhält: „— vor dieser Erscheinung kommt keine zu Wort und nichts zur Sprache".[79]) So schildert ihn auch, halb bewundernd und halb kopfschüttelnd, der weimarische Veteran Heinrich Schmidt: wie Brentano ins Zimmer tritt, sich nachlässig aufs Sopha wirft, starren Blicks umhersieht und dann seinen kaustischen „splendid-grotesken" Witz sprudeln läßt; der Hörer staunt über sein „großartiges Verblüffungstalent"; und hier erinnern wir uns an Szenen wie die im Jägerhause, wo Maria toll humorhaft, voll Willkür und blendendem Witz mit Haber umspringt, in bizarrer Kontrastmanier, so daß der Redliche entsetzt und zugleich hingerissen ruft: „Sie haben ohnstreitig eine gewisse Macht über die Gemüther".

Heinrich Schmidt hat den jungen Brentano gut erkannt, wenn er durch diese Stimmungen einen inneren Widerstreit hindurchsehen will; überall war sichtbar, meint er, daß er mit sich selbst uneinig war, „daher diese phantastische Überschwänglichkeit, diese Launen, zerrissen und ohne Folge . . ."[80]) Brentano selbst erklärt die bizarren Anwandlungen auf verwandte Art mit widersprechenden Empfindungen; „— eine Grund-

empfindung, Sehnsucht, unerkannte Liebe oder Druck in der Kindheit bleiben herrschend, alles Andere wird zum frechen Witze, in dem eben diese Hauptempfindungen, die ich allein in einem bangen Druck in der Brust fühle, muthwillig hin und her schwanken.“ Diese Worte sind dem Schriftsteller Maria in den Mund gelegt, aber sie kommen aus dem Herzen des Dichters

Persönlich Erlebtes spiegelt sich überall. Sogar der einstige Kaufmannsberuf Brentanos hat Spuren hinterlassen. Er hat auf die Berufsart der Romangestalten gewirkt. Jean Paul hat eine Vorliebe für Studierte. Tieck für Künstler und Adlige. Bei Brentano ist der Vater des Helden Kaufmann, der alte Firmenti ist es, Wellner ist es, Römer ist es, Antonio, Franzesco, der junge Genueser sind es, der Dichter Maria war es eine Zeit lang, — widerwillig und ohne Glück wie Brentano — und der Held selbst wird es vorübergehend. Daneben werden kaufmännische Kunstausdrücke zu Gleichnissen verwertet, so daß von dem „Freudendebet eines unglücklichen Frauenzimmers“ gesprochen wird, deren „Bylanz“ ein „großes Deficit“ zeigt, von Menschen, „die wie Frachtballn gut oder schlecht conditionirt“ von der Wiege abgehen, vom „Transito der gesunden Vernunft“ — und so weiter, ziemlich häufig. Persönlich Erlebtes spiegelt sich auch in Marias nächtlicher Erzählung von dem peinvollen Aufenthalt bei einer verschrobenen „Anverwandten“. Gemeint ist die Tante Möhn zu Coblenz, deren grausam-alberne Erziehnngsart mit trocknem Sarkasmus geschildert wird. Von den frühen dichterisch traum-

haften Seelenzuständen des Knaben erzählt die „Szene aus meinen Kinderjahren“ in still bewegter, inniger Darstellung. Und die Biographen haben sich längst gewöhnt, diese beiden Stellen als lebensgeschichtliche Quellen zu betrachten.

Oft war mir schon als Knaben alles Leben
Ein trübes träges Einerlei. Die Bilder,
Die auf dem Saal und in den Stuben hingen,
Kannt' ich genau; ja selbst der Büchersaal,
Mit Sandrat, Merian, den Bilderbüchern,
Die ich kaum heben konnte, war verachtet,
Ich hatte sie zum Ekel ausbetrachtet.

So, daß ich mich hin auf die Erde legte,
Und in des Himmels tausendförm'gen Wolken,
Die luftig, Farben wechselnd oben schwammen,
Den Wechsel eines flücht'gen Lebens suchte.
Kein lieber Spielwerk hatt' ich, als ein Glas,
In dem mir alles umgekehrt erschien.
Ich saß oft stundenlang vor ihm mich freuend,
Wie ich die Wolkenschäfchen an die Erde,
Und all' mein Übel an den Himmel bannte.
Recht sorgsam wich ich aus, in jenen Höhen
Den kleinen Zaubrer selbst verkehrt zu sehen.

Und dann:

Die Wolken drängten sich wie wilde Heere,
Gestalt und Stellung wechselnd in dem Streite,
Der Sonne Strahlen schienen blut'ge Speere;
Es rollte leiser Donner in der Weite,
Und unentschieden schwankt des Kampfes Ehre
Von Tag zu Nacht, neigt sich zu jeder Seite;
Dann sinkt die Glut, es brechen sich die Glieder,
Es drückt die Nacht den schwarzen Schild hernieder.

Dann:

Ich blickte rückwärts, sah ein schweres Leben,
Und dachte mir das Nichtseyn gar viel leichter.
Dann wünscht' ich mich mit allem, was ich Freude
Und wünschenswerthes Glück genannt, zusammen
Vergehend in des Abendrotes Flammen.

Dann:

Da flocht ich trunken meine Ideale,
Durch Wolkendunkel webt' ich Mondesglanz.
Der Abendstern erleuchtet die ich male,
Es schlingt sich um ihr Haupt der Sternenkranz,
Die Göttin schwebt im hohen Himmelssaale
Und singt und steigt in goldner Strahlen Tanz.
Bald faßt mein Aug' nicht mehr die hellen Gluten,
Das Bild zerrinnt in blaue Himmelsfluten.
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Ich ruht' in mich ganz aufgelöst im Busche,
Die Schatten spannen Schleier um mein Aug'
Der Mond trat durch die Nacht, und Geister wallten
Rund um mich her, ich wiegte in der Dämmrung
Der Büsche dunkle Ahndungen, und flocht
Aus schwankender Gesträuche Schatten Lauben
Für jene Fremde, die das Meer verschlang.
Und neben mir, in toter Ungestalt,
Lag schwarz wie Grab mein Schatten hingeballt.
— — — — — — — — — — —

Humor.

I.

Unverkennbar war der Godwi von vornherein nicht als humoristisches Werk angelegt. Brentano habe ihr den Anfang eines „sentimentalen Romans“ zu lesen gegeben, berichtet Dorothea. Im Stile eines sentimentalen Romans ist auch der ganze erste Band gehalten. Humoristische Züge wohl, aber kaum ein ironischer erscheinen rings um die Herzensgeschichten des Helden und die Tragödie der Firmentis. Erst im zweiten Bande tritt der Umschlag ein, und hier haben mehrere psychologische Ursachen zusammengewirkt.

Die Empfindsamkeit war übergroß geworden. Das Verhältnis Godwis zur weiblichen Hauptgestalt, der Einsiedlerin Ottilie, war so mondscheinzart und von so verstiegener Gefühlsfülle, daß es in die Komik hineinzuwachsen drohte. Da griff, noch ehe sich des Lesers entscheidend eine komische Stimmung bemächtigt hatte, der Dichter ein: freiwillig führte er einen Zustand herbei, dessen Eintritt er sonst gegen seinen Willen befürchten mußte. Und um Einiges zu vernichten, das in seiner Übertriebenheit ihm unhaltbar erschien, zerstörte er gleich alles.

Der angreifende Witz liegt Brentanos Wesen von Hause aus nahe; fast so nahe wie die Empfindsamkeit. Die anekdotischen Berichte der Biographen könnten fehlen, und seine frühe Spottsucht würde doch aus den Langensalzaer Äußerungen[81]) bezeugt, mit ihren Glossen über Frau Polex, die komische Prinzipalin, und über die Konzerte, bei denen „die sämtliche Damenschaft und Jungfräulichkeit von Langensalza in langen Taillen wie Lindwürmer im Garten herumkriechen."

Anfangs überwiegt die Empfindsamkeit. Aber im Verkehr mit einer nüchterneren Umgebung macht diese gefühlsheiße Natur schlimme Erfahrungen. Clemens erzählt als Knabe den Angehörigen von seinen beseligenden Gesichten, — „da lachte man den armen Träumer aus."[82]) Später lassen Schmerzen und Enttäuschungen den verneinenden Witz stärker anwachsen, den Novalis[83]) damals fein als Zeichen des gestörten Gleichgewichts der Seele definiert: der frühe Verlust der Mutter, eine unglückliche Neigung, lange Leiden in der notgedrungenen Ausübung eines verhaßten Berufs. Der Spott der Jenenser Romantiker schont ihn nicht, und so sucht er allmählich mit Bewußtsein die Empfindsamkeit in sich zu unterdrücken. „Ich bitte Dich," schreibt er an Bettina in einem unlängst veröffentlichten Brief, den sie im Frühlingskranz überarbeitet hat, „ich bitte Dich um des Kaisers seinen Bart willen, werde nicht empfindsam . . ." er selbst werde „alle Tage gescheuder und unempfindsamer, es ist ein miserables Leben um einen empfindsamen Menschen in der Welt, und zwar gerade, weil die Welt nichts weniger als empfindsam ist . . ."[84])

Aber dieses äußere Zurückdrängen ist kein völlig inneres Überwinden; er kann durch einen einfachen Willensakt nicht eine Eigenschaft seines Wesens aus der Welt schaffen, und Dorothea beobachtet richtig: er „schämt sich seiner sentimentalen Ader, die er doch gar nicht verleugnen kann;“ er wolle „von Teufels Gewalt satirisch sein:“[85]) nur erkennt sie nicht, daß die Ironie auch in seinem Wesen wurzelt.

Also: eine Schwäche seines Buchs weckt in ihm die angeborene Spottlust; zugleich lassen ihn persönliche Erfahrungen die ebenfalls angeborene Sentimentalität grundsätzlich unterdrücken; und hierzu kommt als drittes Moment ein äußerer Anlaß: die neue Schule fordert Ironie.[86]) Wieder also deckt sich etwas, das Brentanos Person eigentümlich ist, mit einer Eigentümlichkeit der Schule und erklärt seinen Anschluß an sie. Seinem eignen Wesen entspringt nur die allgemeine ironische Richtung: die Form, in der er sie zum Ausdruck bringt, ist litterarisches Erzeugnis.

II.

Im zweiten Bande tritt der angebliche Autor Maria, bisher nur auf dem Titelblatt genannt, als Romangestalt auf. Er giebt für die Abfassung dieses Romans eine salopppe Begründung. Als Lehrling im Geschäft des Kaufmanns Römer erhielt er zu litterarischer Verwertung die Briefe, die den Inhalt des ersten Bandes bilden. Doch Herr Römer, über ihre schlechte Be-

arbeitung aufgebracht (so rückhaltlos spaßt Brentano über sich), versagt ihm die Mitteilungen zur Fortsetzung; zugleich übrigens die Hand der Tochter, in die sich Maria verliebt hatte. So begiebt sich Maria, um den Roman vollenden zu können, zum Helden der Erzählung selbst, dem Gutsbesitzer Godwi. Er überreicht ihm „den ersten Band dieses Romans", in dem er ihn beschrieben, und bittet um weitere Auskunft. Über der gemeinsamen Abfassung des zweiten Bandes erkrankt Maria, schreibt aber im Vorgefühl des nahen Todes den Roman weiter, um mit dem Honorar seine Begräbniskosten zu decken, — ein Zug, der an den Schriftsteller Friedrich Schulz erinnert: über ihn hört Brentano damals in Jena vom Dr. Heß erzählen, Schulz lege immer einen Teil seines Honorars zurück, um später seine Unterhaltungskosten im Irrenhaus damit zu decken.[87]) Schließlich stirbt Maria.

In diesen Zügen äußert sich die mildere Art der brentanoschen Ironie: die Gesamtstimmung wird nur mittelbar beeinträchtigt. Die Stimmung wird absichtlich geschädigt durch eine bewußt absonderliche Einkleidung: durch das Hineinspielen des Verfassers in die Romanereignisse; durch andere Störungsmittel indirekter Art, wie Hinweise auf die Entstehung des Werks.

III.

Es würde nicht genügen, zur Erklärung solcher brentanoschen Ironie schlechtweg auf die romantische

zu verweisen. Vielmehr kommt es darauf an, zugleich Nachweise

Zur Entstehung der romantischen Ironie *)

zu liefern. Denn die romantische Ironie ist nicht etwas von den Romantikern Geschaffenes, sondern nur etwas grundsätzlich Angewandtes; und Brentano steht in seiner Ironie nicht bloß unter dem Einfluß der Romantiker, sondern er schöpft aus der Quelle, aus der sie selbst schöpfen.

Das aber ist — ich versuche es zu erweisen — Jean Paul.

* * *

Scherer hat mit dem Satze: „— der Humor der Romantiker befand sich wesentlich unter seinem (Jean Pauls) Einfluß",[88]) das Verhältnis ganz allgemein angedeutet. Der Jeanpaulbiograph Nerrlich schweigt über das Wesentliche. Die äußere Stellung der Romantiker zu Jean Paul wird aber aus den aufschlußreichen Schlegelbriefen und dem Athenäum klar.

Den Schlegels mußte das ironische Element an Jean Paul ganz besonders zusagen: Ironie stellt Schelling an ihnen selbst als ausgeprägte Familieneigentümlichkeit fest.[89]) Sie schätzen auch nur das

---

*) Es handelt sich hier um die einfache, von den Romantikern praktisch angewandte Ironie. Nicht um jenen subtileren Begriff, der bei Fr. Schlegel zahlreiche Wandlungen durchmacht; nicht um die Ironie im feineren Sinne des Sokrates, Wilhelm Meister u. s. w.

Humoristische an Jean Paul und verspotten seine Sentimentalität; „— je komischer, desto näher dem bessern“ heißt es im Athenäum.[90]) Das Athenäum selbst fühlt den Zusammenhang Jean Pauls mit der Romantik. Es findet: seine Grotesken und Bekenntnisse seien „noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters.“[91]) In den Briefen, die Friedrich an August Wilhelm richtet, hält er den oft so scharf angefeindeten Jean Paul für sehr beachtenswert; er empfiehlt dem Bruder, ihn zu lesen, und erwähnt den Jean Paul neben dem Wilhelm Meister und dem Sternbald als am meisten interessant.[92]) Im Athenäum wird Jean Paul einmal über Sterne gestellt: um seiner Phantasie willen, die weit kränklicher, also weit wunderlicher und phantastischer sei.[93]) Und auch das erkennt das Athenäum an ihm an: daß der Mensch von universeller Tendenz sich an seinem Bilderwitz ergötzen oder „die Willkürlichkeit in ihm vergöttern könne,[94]) — die oberste romantische Doktrin, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide,[95]) weist also auch auf Jean Paul.

Freilich: diese Doktrin wird im Athenäum erst aufgestellt, nachdem Tieck mit seinen Volksmärchen hervorgetreten ist, in denen, zum Ergötzen Wilhelm Schlegels, die Satire „durchaus mutwillig und possenhaft, kurz, gegen alle rechtliche Ordnung“ wirtschaftet.[96]) Aber auch Tieck ist eben von jeanpaulschen Einflüssen schon berührt. Er verspottet im Poetischen Journal,[97]) dem Brauch der Schule folgend, Richters Empfindsamkeit; doch im Phantasus hat er in oft berufenen herz-

lichen Worten den „phantasievollen, witzigen, ja wahrhaft begeisterten Jean Paul“ huldigend gefeiert. Ja, im Jahre 1797 schreibt Friedrich Schlegel dem Bruder: „Tieck betet den Richter an.“[98])

Wie also liegen die Dinge? Im Verhältnis der Romantiker zu Jean Paul bestehen bei aller Beflissenheit ihn offiziell abzulehnen gewisse Sympathieen, die kräftiger in vertraulichen Äußerungen als öffentlich ausgesprochen werden. Es herrscht eine Anerkennung, die ungern zugestanden wird, und die stärker ist, als sie zugestanden wird. Doch gebieterischer als diese äußeren Anhaltspunkte sprechen innere Merkmale.

Es ist eine Eigentümlichkeit Jean Pauls, ja es ist die kennzeichnendste, die er besitzt: das Komische beharrlich neben das Empfindsame zu stellen. Es kommt ihm nicht nur auf ein Aneinanderreihen von Gegensätzen im Shakespearischen Sinn an, wo das Komische den bekannten Zweck hat, das Lyrische oder Tragische stärker hervortreten zu lassen. Er will durch die Komik das Empfindsame nicht steigern: er will ihm nachträglich einen Teil der Empfindsamkeit rauben. Er selbst ist, wie er sagt, ein Humorist, der „den Leser ins Dampfbad der Rührung führt und ihn sogleich wieder ins Kühlbad der frostigen Satire hinaustreibt“:[99]) viel anderes thut auch die romantische Ironie nicht. Die Selbstvernichtung der Romantiker besteht bei Jean Paul bloß noch nicht völlig ausgebildet: das Athenäum sieht ein, daß seine humoristische Poesie „als Appendix das Buch vernichte“.[100]) Und die Betrachtung der

Mittel, die er anwendet, zeigt seine Verwandtschaft mit der Romantik genauer.

Jean Paul hat die Neigung, seine Gestalten von Zeit zu Zeit beiseite zu stoßen und die Leser grausamen Lächelns zu erinnern, daß das Dargestellte nur ein Dargestelltes ist, nichts Wirkliches. Er erreicht das, indem er mit seiner Person mutwillig hervortritt und sich in seiner Eigenschaft als Verfasser zeigt. Er teilt mit, daß er das Kapitel, bei dem er gerade steht, noch vor dem Mittagessen fertig schreiben müsse.[101]) Er bemerkt plötzlich, sein Manuskript sei jetzt so dick, daß sich seine Schwester beim Klavierspielen draufsetzt.[102]) Er weist geflissentlich auf Unwahrscheinlichkeiten des eignen Werks hin und macht sich über seine allzugroßen Verwicklungen und Weitläufigkeiten lustig.[103]) Das alles ist nicht anderes als die „Ironie des aus dem Stück Fallens", wie es Brentano einmal nennt;[104]) er zerreißt, wie die Romantiker, die Suggestion, die er beim Leser hervorgerufen, zur eignen Belustigung. Und mag er in dieser Art des Humors Vorgänger gehabt haben (— sie sollen betrachtet werden —), mag Tieck die Engländer wie den Cervantes gleichfalls gekannt haben: Jean Paul ist in der Litteraturepoche, welche der romantischen unmittelbar voraufgeht, der beharrlichste und ausgeprägteste Vertreter dieses Humors in Deutschland, dieser Humor hatte ihn berühmt gemacht, und so hat kein andrer als er an der Entwicklung der romantischen Ironie den unmittelbarsten und stärksten Anteil. Das wird noch klarer aus der Betrachtung der Ironie Brentanos. Jean Pauls Beziehungen zur Gesamtromantik

können hier natürlich bloß mit andeutenden Strichen gezeichnet werden: am Beispiel Brentanos aber will ich seinen Einfluß in allen Besonderheiten nachweisen.

IV.

Man denke an den Hesperus. Bei Jean Paul wie bei Brentano, im Hesperus wie im Godwi, wird die Herkunft des Stoffs in derselben grotesken Weise begründet. Beidemal handelt es sich um lebende Familien, deren Geschichte der Verfasser angeblich schreibt auf Grund von Dokumenten, die ihm zur Verarbeitung in einen Roman übergeben werden; und der Darleiher dieses Materials steht beidemal mitten in der Geschichte. Im Hesperus ist es ein Herr Knef, der den Jean Paul zum „Lebensbeschreiber einer ungenannten Familiengeschichte“ macht; im Godwi Herr Römer, der dem Verfasser die Schriftstücke für den Roman übergiebt. Knef ist an der Handlung beteiligt als verkleideter italienischer Bedienter, der sich dem Helden Viktor nähert; Römer als Freund und Vertrauter des Helden Godwi. Wenn im Hesperus der Überbringer des Stoffs bekannt, der wahre Übersender aber für den Autor im Dunklen ist, hat auch bei Römers Auslieferung der Briefe an Maria noch ein „anonymer Interessent“ die Hand im Spiele. Und weiter: geht dem Verfasser des Godwi der Stoff des Romans plötzlich aus, da ihm die nötigen Papiere nicht mehr bewilligt werden, so

treten gleich komische Stockungen im Hesperus ein, weil der Autor von seinem Gewährsmann, dem Eigentümer des materialtragenden Spitzes, im Stich gelassen wird.

Cervantes, der sich als Herausgeber von Schriftstelleraufzeichuungen hinstellt, hatte die Vorspiegelung des plötzlich eingetretenen Stoffmangels gleichfalls angewendet. Mit durchtriebener Kunst ließ er die Erzählung gerade in einem dramatischen Augenblick stocken: der Ritter und der biskayische Stallmeister stehen mit erhobenen Schwertern einander gegenüber. Der Leser ist atemlos. Jean Paul benutzte das angebliche Ausbleiben der Materialsendungen nur zu kleinen Neckereien der Leser oder zur Einschaltung abschweifender Betrachtungen; das endgültige Versiegen der Stoffquelle verlegte auch er klug dahin, wo die Ereignisse sich zu einer Lösung zuspitzen: vor das letzte Kapitel. Bei Brentano dagegen findet das Stocken in einem Zeitpunkt statt, wo die Erzählung sich in ebener Fläche bewegt; wo zwar noch manches aufzuklären, aber keineswegs eine starke Spannung vorhanden ist. So ist bei ihm die Anwendung des Kunstgriffs am wenigsten wirksam.

Dafür braucht er andere jeanpaulsche Mittel mit starker Wirkung. Von Jean Paul übernimmt er die Art, den Dichter in die Gesellschaft seiner Gestalten einzuführen. Wie Maria, als ihm der Stoff ausgeht, zu Herrn Godwi reist, um von ihm selbst den Rest der Ereignisse für den Roman zu erfahren: so reist Jean Paul, als die Mitteilungen Knefs ausbleiben, an

den Schauplatz der bisherigen Romanhandlung und holt sich für das Ende der Hundsposttage das Material. Die gleiche Erscheinung kehrt bei Jean Paul mehrfach wieder. Im Siebenkäs ist sie freilich nur angedeutet.[105]) Aber im Quintus Fixlein begiebt sich der Verfasser wieder in die Wohnung Fixleins und eröffnet ihm: er wolle ihn zum Helden einer Erzählung machen, er bitte um seine Unterstützung durch Mitteilungen.[106] Es handelt sich also nicht um die Gemeinsamkeit eines vereinzelt auftretenden Motivs, sondern um die Entlehnung eines Mittels, das bei Jean Paul nahezu Kunstprinzip geworden ist. Wie Godwi dem Schriftsteller Maria außer mit mündlichem Bericht auch mit Aufzeichnungen an die Hand geht, hatte Fixlein dem Schriftsteller Jean Paul mit seinen selbstbiographischen Zettelkästen persönlich geholfen. Beide Autoren, Maria wie Jean Paul, schreiben sogar einen Teil des Romans als Gäste im Hause des Helden,[107]) und auch das ist ein Zug, der bei Jean Paul stehend ist. Wie im Quintus Fixlein wird im Hesperus der letzte Teil der Erzählung in Gegenwart der Romangestalten zu Papier gebracht. Ebenso im Jubelsenior.[108]) Hier ist selbst der Zug vorgebildet, daß Godwi den Roman, dessen Held er ist, vom Schriftsteller zu lesen bekommt: Alithea, eine Gestalt der jeanpaulschen Erzählung, wird zugleich ihre erste Leserin.

Im Jubelsenior reist der Dichter wieder zu den Menschen, die er geschildert hat, und hier kommt ein neuer Zug hinzu, den Brentano mit Jean Paul gemein

hat. Der Dichter des Jubelseniors ist erstaunt, als er seine Gestalten in Wirklichkeit sieht: er hat sie sich anders vorgestellt. „Ich hatte mir eine viel schönere und traurigere Amanda in den Kopf gesetzt",[109]) sagt er. Und Maria, als er Godwi sieht, ruft aus: „Dies war also der Godwi, von dem ich so viel geschrieben habe . . . Ich hatte ihn mir ganz anders vorgestellt." Wieder handelt es sich um eine Erscheinung, die bei Jean Paul nicht zufällig, sondern typisch ist. Auch den Sohn des Jubelseniors, Ingenuin, findet der Dichter bei persönlicher Bekanntschaft „viel fröhlicher" als er „gedacht hätte," und bei dem Lord Horion im Hesperus wird wieder betont, daß er dem Dichter anders erscheint, als er ihn beschrieben.

Die Übereinstimmungen im einzelnen lassen Jean Paul zweifellos als Muster für Brentano erkennen, doch beide hatten einen berühmten Vorgänger im Cervantes. Der Dichter des Don Quixote begiebt sich zwar nicht in die Gesellschaft seiner Gestalten; aber diese leben wirklich, als ihre Geschichte im Druck erscheint, Leser dieser Geschichte treffen mit ihnen zusammen, und es werden auch hier Vergleiche zwischen der Wirklichkeit und den Angaben der Dichtung gezogen. Durch Simson Carrasco erfährt der magere Ritter, daß seine bisherigen Thaten zu einer Erzählung des Titels „der scharfsinnige Edle Don Quixote von la Mancha" verarbeitet und gedruckt seien. Verwundert fragt er: „So ist es denn also wahr, daß es eine Historie von mir giebt?"[110]) Er unterhält sich mit seinem Knappen über den Fall, und beide äußern die

Befürchtung, nicht ganz wahrheitsgetreu geschildert zu sein.[111]) Und als Sancho Pansa dem Carrasco gegenübersteht, staunt der Baccalaureus über ihn, denn „er hatte zwar den ersten Teil von der Historie seines Herrn gelesen, er hätte aber nie geglaubt, daß er so lustig sei, als er dort geschildert ist.“[112]) Auch die vergnügte Herzogin und ihr Gatte, auf deren Schloß der Manchaner zu Gaste ist, kennen ihn bei der Ankunft schon, „da beide den ersten Teil dieser Historie gelesen hatten.“[113]) Die Übereinstimmungen sind also nur ungefähre, sie sind nicht so schlagend und so eingehend wie zwischen Jean Paul und Brentano. Die absichtliche Verwirrung, die Cervantes durch seine Einkleidung hervorruft, ist zudem minder durchgreifend als bei Jean Paul. Die „Ironie des aus dem Stück Fallens“ wird bei Cervantes durch die Einkleidung nur angedeutet: bei Jean Paul und seinem Schüler Brentano werden aus ihr alle komischen Folgerungen gezogen, die sich ziehen lassen. Die Wirkungen sind weit stärker.

V.

Hier ist ein Zusammenhang zwischen Jean Paul und Cervantes angedeutet. Will aber die Forschung die Quellen der romantischen Ironie genauer verfolgen, so wird sie zwischen Cervantes und Jean Paul Halt machen bei Lawrence Sterne. Ich versuche gleich, Sternes Verhältnis zu Jean Paul zu skizzieren, soweit

es für die romantische Ironie von Belang ist. Wie Sterne den Cervantes,[114]) so bewundert Jean Paul den Sterne. Auf die Anführung der Belege für diese äußeren Beziehungen kann leicht verzichtet werden: man mag sich aus den Werken in beliebiger Fülle mit ihnen beladen; im Siebenkäs allein nennt Jean Paul ihn bald neben Swift und Butler einen der „drei Leiber des satirischen Riesen Geryon",[115]) bald zählt er ihn mit Swift zu dem „britischen Zwillings-gestirn des Humors" und bekennt, er habe sich von ihm „die rechten Wege des Scherzes zeigen lassen."[116]) Brentano, der diese Abhängigkeit Jean Pauls erkennt, verspottet ihn darum früh als englisches Humorbier.

Mehr kommt es auf die inneren Beziehungen des Engländers und des Deutschen an. Dem Lawrence Sterne liegt seliges Schwärmen im Stile Jean Pauls und jeanpaulsche Liebesempfindsamkeit fern. Doch in der liebreichen und warmblütigen Schilderung des herzenstreuen Onkel Toby sind gefühlsmäßige Elemente in Fülle vorhanden, in der Geschichte des le Fever erscheinen sie zusammengedrängt und gesteigert, — und hart auf diese Rührungselemente folgt immer gelassene Satire und kauzhafter Spaß. So liegt die Verwandtschaft mit Jean Paul nahe genug. In der Mischung der Bestandteile bestehen quantitative Verschiedenheiten: bei Sterne erscheinen die empfindsamen Elemente als Zuthaten zum Humor; bei Jean Paul der Humor als Zuthat zu den empfindsamen Elementen. Immerhin: auch bei dem Engländer wird der Leser „aus dem Dampfbade der Rührung in das Kühlbad der frostigen

Satire“ getrieben, und hier ist der allgemeinste Berührungspunkt mit der romantischen Ironie.

Nur der allgemeinste. Im einzelnen wird Sternes Lieblingsneigung wichtig: im Buch über das Buch zu reden. Auch ihm dient die Durchbrechung des Stoffs zum humoristischen Mittel. In der Empfindsamen Reise giebt er mitten in der Darstellung Aufschluß über die Abfassungsart des Werks. Er schildert seine Erlebnisse bis Calais; dann heißt es: „— weil ich doch einmal entschlossen war meine Reise zu beschreiben, zog ich Feder und Tinte hervor und schrieb die Vorrede dazu in der Désobligeante“; dann berichtet er, daß die Abfassung der Vorrede unterbrochen wurde, später: sie sei um ein Stück vorwärts gekommen. Er zeigt also hier den Schriftsteller bei der Arbeit — in komischer Absicht ganz wie Jean Paul —, und der Tristram Shandy wimmelt von Stellen, die das Gleiche in ausgeprägterer Art thun. Durch die Erwähnung von Äußerlichkeiten, welche auf die Abfassung des Werks oder auf buchhändlerische Dinge Bezug haben, wird die Illusion mit Bedacht gestört. Daß er diese Stelle des Romans am 9. März 1759 verfasse, teilt der Dichter scheinbar gleichgiltig mit; oder er bemerkt in schalkhafter Ruhe, er habe den Grundsatz, schwierige Abschnitte des Buchs halb in sattem, halb in fastendem Zustand zu schreiben. Bei einem bestimmten Kapitel benachrichtigt er den Leser, er habe versprochen, es noch vor dem Schlafengehen fertig zu machen: man denkt sofort an Jean Paul, der für Schlafengehen bloß Mittagessen setzt. Sterne erzählt,

in welcher Stimmung er bei der Abfassung einzelner Stellen ist, wie das Wetter ist, daß seine liebe Jenny Geld zu seidenem Zeug haben will: alles nicht naiv, sondern mit bewußter Komik, um den Leser durch die Unterbrechung zu necken.[117]) Die Keime jeanpaulscher und romantischer Willkür zeigt Sterne, wenn er im Anfang des 23sten Kapitels sagt: „Ich fühle eine starke Neigung in mir, dieses Kapitel mit einem rechten Unsinn anzufangen; ich will auch meiner Laune diesmal keinen Zwang anthun . . .“; wenn er auf das lange 37ste Kapitel eins folgen läßt, das drei Zeilen kurz ist; wenn er erst das 304te Kapitel bietet und dann das 297ste und dazu bemerkt, es solle eine Lehre für die Welt sein, „damit sie die Leute ihre Geschichten auf ihre eigene Weise erzählen läßt.“ Das ganze Buch, das eine Lebensgeschichte zu sein vorgiebt und am Schluß — nach 312 Kapiteln und neun Bänden — den Helden noch in den Windeln zurückläßt; das von Episoden, wissenschaftlichen Digressionen („Extrablättchen“ sagt Jean Paul) und Anekdoten strotzt: es ist nichts anderes als ein großes Bekenntnis zu dem romantischen Satze: daß die „Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“

Sterne erweckt zum Spaß den Schein — und das ist ganz jeanpaulisch und romantisch — als ob die Abfassung des Buchs für ihn eine leidige Pflicht, und durchaus kein leichtes Geschäft sei. Er äußert plötzlich seine Freude, daß seine Gestalten jetzt alle beschäftigt sind, so daß er einen Augenblick freie Zeit hat. Er behauptet, den Roman nur aus Geldrücksichten zu

schreiben. Auch buchhändlerische Dinge benutzt er, ganz wie Jean Paul, zu scherzhafter Illusionsstörung. Er thut, als erwäge er die Möglichkeit, mit dem Verleger einen günstigen Vertrag zu schließen und dann den Roman ins Unendliche fortzusetzen. Er übt innerhalb des Werks Selbstkritik — ein wichtiges Mittel des Humors bei Jean Paul und seinen Nachfolgern — indem er sich seine Grillenhaftigkeit selbst aufmutzt und lächelnd zeigt, wie gewisse Abschnitte bequem wegfallen könnten. Er läßt sein Publikum — wieder ganz wie Jean Paul und die Romantiker — ernüchternde Einblicke thun in den schriftstellerischen Mechanismus, den er bei der Herstellung des Romans braucht. Er verrät die Art, wie er die Thatsachen ordnen wird; er zeigt, wie er beständig abschweift und doch die Handlung vorwärts bringt; er macht den Leser spaßend auf „Kunstgriffe“ aufmerksam, eben während er sie anwendet; er heuchelt eine komische Verlegenheit über die Art, die Brüder Shandy die Treppe hinunter und ins Bett zu bringen; er spricht von einer Unterredung der beiden und thut, als zweifle er, „im dritten Bande“ dafür einen Platz finden zu können. Alles bringt er mit scheinbarem Ernst vor, und alles weist hier, auch in den Einzelheiten, auf Jean Paul. Ich kehre rasch zu ihm und Brentano zurück.

Nachdem einmal bei Jean Paul wie bei Brentano mitten in einer Erzählung über die Abfassung dieser Erzählung gesprochen ist, werden illusionstörende Äußerlichkeiten der schriftstellerischen Technik mit lustigster Wirkung verwertet. Der Mechanismus, der dazu

gehört, den Roman in Szene zu setzen, wird wieder vor den Augen des Lesers bloßgelegt in der Absicht komischer Enttäuschung. Wenn bei Jean Paul der Autor die Entstehung der einzelnen Teile zeigt, macht im Godwi der Verfasser Bemerkungen wie „Soweit hatte ich geschrieben noch diesen Nachmittag" oder „Als ich soweit geschrieben hatte, führte mich Godwi nach dem Bildersaal." Bei Jean Paul wie bei Brentano werden Möglichkeiten erörtert, den Roman auf andere Weise als die thatsächlich angewandte zur Lösung zu bringen. Jean Paul erklärt: wäre ihm der Gang der Erzählung nicht von dem Materialsender vorgezeichnet, er würde ein rasches Verfahren einschlagen: „— ich bräche Joachimen etwan einen Arm — oder legte sie ins Krankenbette — oder bliese dem Minister das Lebenslicht aus — oder richtete ein Unglück in ihrem Hause an — und führte dann meinen Helden hin zur leidenden Heldin . . .".[118]) Ganz ähnlich finden im Godwi Erwägungen statt: welche Wendung der Verfasser seiner Erzählung sonstwie geben könnte; er ließe etwa Ottiliens Tugend angreifen oder Godwi durch Selbstmord enden oder die „ganze Gesellschaft" vom Blitz erschlagen... Bei Jean Paul werden oft Vorgänge des Romans nicht nach der Zeit, in der sie sich ereignet haben, datiert, sondern spaßhaft nach der Stelle des Buchs, an der sie erzählt werden. Als Victor im Hesperus argwöhnt, daß die angebetete Klotilde nicht ihn liebe, sondern den blinden Julius, heißt es: „Denn nun überströmten ihn erst die ganzen Beweise: im ersten Bande dieses Buches kam oft ein un-

bekannter Engel" u. s. w.[119]) Der Dichter betont, daß dem Leser „hier schon auf Bogen 2 die Moral dargereicht" wird.[120]) Er erzählt, der Apotheker erhorche durch seine Töchter manches, „was ich in dieser Lebensbeschreibung recht herrlich schon im dritten Heftlein nutzen kann."[121]) Brentano übernimmt diese Scherze, und es entspricht ganz seiner Natur, daß er sie verstärkt. „Dies ist der Teich, in den ich Seite 266 im ersten Bande falle," sagt Godwi. Er fragt Maria: „— was wollten Sie Seite 281 mit den stillen Lichtern?" Er spricht von einer Stelle, „wo Werdo Senne Seite 126 singt" ... Bei Jean Paul wird, wie bei Sterne, das buchhändlerische Unternehmen, das der Roman darstellt, innerhalb des Romans ins Auge gefaßt; Brentano ahmt das nach. Bei ihm will Maria Rechnungen vom Honorar der Erzählung begleichen; Jean Paul redet von dem Ertrag, den ihm der Hesperus abwerfen soll. „Ich wollte, die Historie wäre aus, damit ich sie könnte drucken lassen," ruft er mit Rücksicht auf seine Schulden bei Schneider, Friseur und Hauswirt,[122]) wie schon Sterne mitten im Roman geklagt hatte, daß er seinem Schneider noch 250 Pfund schulde. ... Bei Jean Paul wie bei Brentano wird sogar der Einfluß des Buchdruckers auf das Werk betont. Gewisse Schwächen des Jubelseniors entschuldigt sein Verfasser damit, daß der Buchdrucker sich das Ausstreichen und Verbessern im Manuskript verbeten habe.[123]) Maria versichert, in seinem Roman wäre manches anders gekommen, wenn ihm der Buchdrucker „nicht so zugesetzt" hätte.

Man sieht: die beiden Deutschen stehen in der ganzen Sphäre der ironischen Mittelchen in dem Banne des Engländers. Man sieht hier zugleich die Abhängigkeit Brentanos von Jean Paul. Diese Abhängigkeit ist im wesentlichen stofflich. Die Gesamterscheinung der zwei Männer bleibt unendlich verschieden, und selbst in dieser Ironie, wo Brentano der Schüler Jean Pauls ist, offenbart sich der Unterschied zweier Temperamente. Jean Pauls Ironie ist gemäßigter, liebreicher; nur vorübergehend zerstört er die Illusion. Er treibt unter der Hand einmal Spaß mit seinen Gestalten; aber sie sind ihm doch ans Herz gewachsen; und am Schlusse stehn sie noch da unverzerrt wie im ersten Kapitel. Wenn er gegen Einzelheiten des Werks sich richtet, richtet sich Brentano gegen das Werk. Und hier liegt der Punkt, wo sich nicht bloß Brentano und Jean Paul scheiden: hier scheidet sich die romantische Ironie von der jeanpaulschen. Daß die jeanpaulsche immerhin die Mutter der romantischen ist, liegt auf der Hand. Der Unterschied beider ist ein Unterschied des Grades.[124])

VI.

Bei Brentano also tritt derbe Ironie neben die mildere indirekte, die bloß durch das Beeinträchtigen der Stimmung wirkte. Eine Ironie, die unmittelbar das Geschaffene angreift. Hoheit und Geheimnis wird schließlich den Gestalten genommen, sie werden in nüchterne Be-

leuchtung gerückt, nicht mehr Teilnahme hat der Dichter für sie, sondern Spott. Die höchst rätselhafte Erscheinung einer „weißen Frau mit dem Kinde im Arm," die bei der ersten Schilderung dramatisch ergreifend wirkt, erklärt er als eine menschliche, allzumenschliche Britin mit ihrem Pflegesohn. Wandelnde „stille Lichter", die tiefe Mystik zu bergen scheinen, sind plötzlich nur eine Handlaterne gewesen.[125]) Die Gestalten werden grausam lächerlich gemacht. „Sie sind wunderbar mit dem guten Joseph im ersten Bande umgesprungen" sagt Godwi lachend von dem schmerzensreichen Alten mit der Harfe zu Maria. Von dem wundersamen Kind Eusebio heißt es höhnisch: „Auch aus diesem Knaben haben Sie ein recht abentheuerliches Geschöpf zu machen gesucht, mein Freund!" Vollends über die sanfte Heldin spaßt Brentano, da sie „doch auch gar nichts that als unendlich zart seyn." Mit bewußter Abgeschmacktheit wird sie ebenso wie zwei andere, Molly und Joduno, sehr kurzer Hand an den Mann gebracht: wenn die eine mit Godwis Vater sich verbindet, wird die andere plötzlich Römers Frau, die seraphische Ottilie aber ehelicht rasch einen Wittwer. Es liegt dem Dichter daran, mit den zahlreichen Gestalten irgendwie fertig zu werden, — „erzählen Sie fort, damit wir das Volk nach und nach vom Halse bekommen" mahnt Maria. Der Ausweg findet sich, sie alle nach Italien zu schicken, und erleichtert ruft der Autor: „Glückliche Reise, — kommt um Gotteswillen nicht wieder!" Er freut sich, mit dem „verzweifelten zweiten Bande" fertig zu sein; denn

„jedes Wort der Geschichte“, erklärt er, „langweilt mich so, daß es mir wirklich mehr Strafe ist, sie anzuhören, als alle mögliche Vorwürfe.“ Brentanos Galgenhumor über manches Verfahrene in dem Roman spricht hier; zugleich sprechen tieckische Einflüsse. Tieck vertritt die verstärkte jeanpaulsche Ironie; sein Übermut wagt häufiger und in weiterem Umfang als der Meister ironisierende Selbstkritik. Tieck beginnt in den Märchenkomödien, die Gestalten überhaupt nicht mehr ernst zu nehmen; er beginnt, Scherze unmittelbar gegen sie zu richten. Er hatte insbesonders die überschwänglichen Gefühle zweier Liebenden im Gestiefelten Kater parodiert, auch in der Geschichte Peter Lebrechts die Liebessentimentalität verspottet. Seiner Einwirkung wird sich Brentano nicht ganz entzogen haben, doch sie scheint auf Einzelheiten beschränkt.

VII.

Brentano braucht noch eine dritte Art der Ironie. Die Stimmung eines kleinen Abschnitts wird dadurch vernichtet, daß plötzlich ihr Gegenteil eintritt. Es ist die sachliche Ironie des schärfsten Kontrastes; die späterhin so wichtig wird. Neben das mittelbare Schädigen der Gesamtstimmung, neben die unmittelbar angreifende Ironie tritt dieser gegensätzliche Humor innerhalb kleinerer Partieen. Godwi versinkt auf dem Schlosse Eichenwehen in melancholische Phantasieen,

die von der Wirklichkeit weit abschweifen — „nun, nun, Herr Baron, wo bleiben Sie denn?“ ruft „donnernd“ die Stimme des Kastellans. Nicht ohne Absicht wird mitten unter die leidenschaftlichen Briefe empfindsamer Seelen das dümmlich-nüchterne Schreiben eines Aufklärungsprotzen gesetzt. Am Abend, im dunklen Zimmer auf einer Burg — unten fließt der Rhein vorbei — tastet Godwi neugierig umher, bald bekommt er einen „kühlen“ Frauenarm zu fassen, bald hört er leises Lachen, und eine Thür wird vor ihm zugeschlagen ... nach einer Szene von so graziösem Humor und so lebensheißer Schalkheit erscheint in grämlich-grauen Farben getuscht die Darstellung von Marias schleichendem Siechtum. Die Kontrastierung wird dann eine Zeitlang fortgesetzt, systematisch; im Liede von den lustigen Musikanten findet der Gegensatz von Lust und Schmerz den ergreifendsten Ausdruck. Vielleicht ist es diese Art des Humors, in der Brentano seine höchsten künstlerischen Wirkungen erreicht. Und von hier gehen starke Einflüsse auf die spätere Romantik bis zu Heinrich Heine.

VIII.

Wenn die romantische Ironie subjektiven Wesens ist, tritt bei Brentano auch objektive Satire auf, die sich gegen Dinge außerhalb des Romans richtet. Ihre Ziele sind teilweis zugleich Lieblingsziele tieckschen Spotts. Satire gegen die Philosophie kleidet sich bald

in das Gewand einer breiten Parabel, bald äußert sie sich unverhüllt. Litterarische Satire ist, ganz nach dem Muster Tiecks allenthalben eingestreut; und wie Tieck Schriftstellerpersönlichkeiten auftreten läßt — etwa Böttiger im Gestiefelten Kater — führt Brentano den karikierten Litteraten Gries ein. Satire gegen die Aufklärung (auch ihr steht Tieck feindselig gegenüber) kommt in einer Fülle von kleinen Bemerkungen und in der Gestalt des Jost von Eichenwehen zur Erscheinung. Daneben macht sich ein starkes parodistisches Element geltend, wie es wieder bei Tieck eine Rolle zu spielen pflegt, zugleich aber Brentanos Wesen eigentümlich ist. Es ist kein Zufall, daß Brentanos „erster Witz“ in der Kindheit parodistischen Charakter zeigt: „Morgenstund' hat kalt Wasser im Mund.“ Im Godwi werden Goethesche Verse gelegentlich parodiert, die Sprache der neuen philosophischen Schule in komischen Übertreibungen glücklich nachgeahmt, der Ton zeitgenössischer Poeten in einer Zahl von Trauergedichten mit entschiedenem Geschick getroffen.

Vorherrschend aber ist der Wortwitz; er ist von allen Formen des brentanoschen Humors am beharrlichsten durchgeführt. Auch hier ist Tieck, der vielgewandte Wortspieler, maßgebend gewesen, daneben sicherlich Brentanos Beschäftigung mit Shakespeare, die im Ponce de Leon mit seinen zahllosen Quibbles noch kenntlicher wird. Karoline findet diesen Teil des brentanoschen Humors „wahrhaftig nicht übel, gar nicht übel, es hat mich sehr unterhalten.“ Aber es geht Brentano wie einer seiner Gestalten: auch er ist

ein Mensch, „der immer witzelt und deshalb manchmal treffen muß.“ Oft ist der Witz an den Haaren herbeigezogen, die Bedingungen sind konstruiert, und wieder scheint ein grob zutappendes Wort Karolinens über Bettina — sie stelle sich auf den Kopf, um witzig zu sein — besser auf Clemens zu passen. Auf Clemens, der im Godwi gesteht, er sage einiges nur um des Wortspiels willen, und der nicht zurückschaudert, das Bein des Tisches und den Maler Tischbein zu einem Scherz zu vereinigen.

Brentano eigentümlich ist eine Art des Humors, deren Wesen nur im Barocken besteht; der Dichter bereitet sich eine Privatfreude durch grundlose Absonderlichkeiten; ein Zug, der nachher verstärkt bei Arnim auftritt. Im Godwi muß der angebliche Verfasser gerade an einer Zungenentzündung zu Grunde gehen; ein bürgerliches Liebespaar muß zufällig Maria und Joseph heißen; es werden Dinge aufgezählt, die der Erzähler nicht leiden kann, nämlich: Zwieback, der Stammbuchvers „Wandle auf Rosen . . .“, ein Zeug namens Damis, das Vivat auf Torten und bei Illuminationen. Hier sah ein zeitgenössischer Kritiker an der Spree die „armseligste aller Armseligkeiten.“ Der Betrachter von heut wird auch in solchen Zügen immerhin den dreisten Subjektivismus einer Zeit erkennen, wo der Schriftsteller zunächst für sich schrieb.

— — — — — — — — — — — — — — —

Tief und hinreißend ist Brentanos Humor da, wo er schauerlich-phantastisch wird. Nachts im einsamen Jagdhaus malt er eine seltsame Vergänglichkeits-

stimmung, voll Sehnsucht und Erinnerungsrauschen, versetzt mit Grauen und frechem Witz, der Schriftsteller Maria ergeht sich in halb wahnsinniger Rede, die Hörer sind starr, die Fledermäuse fliegen um das Haus, er singt ça ira, es mischt sich in klagende Töne um teure Verstorbene das Lied von der Großmutter Schlangenköchin, das Bild der Alten mit der Pelzmütze und der Giftschale wird gegenwärtig, Maria lacht und — „ging munter zu Bett.“ Neben diese wundervollen Seiten wilden, phantastisch-schmerzlichen Humors gehört jene dunkle Scene im gräflichen Garten, wo abends, nach dem Begräbnis der Walpurgis, ein Italiener mit schmausenden Leichenmännern seltsame Scherze treibt. Wieder hatte Tieck den unheimlich-verzerrten Humor mit Vorliebe gepflegt. Doch Brentano braucht für ihn keine übersinnlichen Vorgänge; er wendet Mittel an, die von der Erde stammen. Und darum, weil sie von der Erde stammen, sind seine bizarren Stimmungsbilder noch eindrucksvoll, wo tiecksche Wirkungen längst versagen.

Romantische Komposition.

I.

Der junge Brentano umschließt starke Gegensätze in sich; er ist ein Mensch von fortreißendem Temperament neben wehmütiger Weichheit; von wehmütiger Weichheit neben entschiedener Neigung zum Komischen; von theatralischem Glanz neben kindlicher Schlichtheit; phantasiefroh zugleich und dialektisch. Und wie ein Ausfluß solchen Wesens, reich und widerspruchsreich, erscheint dieser denkwürdige Jugendroman, der die verschiedensten Stilarten neben den verschiedensten Stimmungen durchläuft.

Mit dem leidenschaftlichen Ungestüm eines jungen Freiheitschwärmers setzt der Dichter ein, geht mehr und mehr zu empfindsamer Zartheit über, fällt aus dem unruhig-subjektiven Ton vorübergehend in die objektive Darstellung einer schicksalsvollen Familiengeschichte, schlägt ganz ins Humoristische um, wendet sich einmal noch in der Geschichte eines Schwesternpaars zu sachlicher Erzählung mit schärferer Charaktergliederung, um mit einem seltsam reizvollen Novellenstück in feinen schmerzlich-süßen Tönen auszuklingen. Das alles ist

umwachsen von episodischem Beiwerk und den einkleidenden Zuthaten krausen Humors. Es ergiebt sich eins der merkwürdigsten Denkmale von der Kompositionsart der Romantiker.

II.

Die Anlage ist wild. Einen Teil der Schuld trägt die Entstehungsweise. Gesonderte Stücke scheinen zusammengeschweißt: es waren wohl fertige Novellen darunter. Die Mannigfaltigkeit erzeugt Verwirrung. Mit Not lassen sich in den dargestellten Verhältnissen vier Gruppen scheiden. Ich betrachte sie möglichst rasch, um die Grundlinien des seltsamen Gespinstes gleich aufzuzeigen.

Der Held mit seinem Vater und seinen drei Jugendliebschaften steht in der ersten Gruppe. Godwi lernt auf einer Reise Molly von Hodefield kennen, ein selbständiges, schönes Weib von freierer Lebensführung. Sie nötigt ihn zur Abreise, nachdem es ihrer Leidenschaftlichkeit schwer genug gefallen ist sich seinen Wünschen zu versagen. Auf Schloß Eichenwehen hat er kurz darauf mit der Tochter des Hauses, Joduno, ein Gespräch und — „mein Herz, Römer, war verloren“ schreibt er an den Freund. Die Liebe klärt sich zur Freundschaft; und auf die thatendürstende Molly, auf die küssedürstende Joduno folgt die thränendürstende Ottilie, ein „reines kunstloses Weib“; Godwis tiefste Jugendliebe. In der romantischen Einsiedelei ihres

Vaters, des weltscheuen Werdo, finden sich die Herzen der beiden. Hier bricht diese Handlung ab. Die Motive, die bisher angeschlagen sind, werden nicht fortentwickelt. Später wird ihnen in zwei Worten ein rascher Schluß aufgestülpt.

Eine zweite Gruppe führt die Firmentis vor. Es ist die düstere Geschichte jenes Francesco, der sich in seine Halbschwester verliebt und jenes Alten, der zu Grunde geht, weil er einen Sohn im Verdacht mit seiner jungen Frau hat. Der Teil scheint für sich entstanden. (Die Gründe liegen auf der Hand. Der erste Band des Romans spielt in Deutschland unter Deutschen: die Firmenti-Geschichte, die gegen sein Ende plötzlich auftaucht, spielt in Italien unter Italienern. Der Roman ist bis dahin vorwiegend eine Stätte für Stimmungen und Theorieen: hier stehen Ereignisse, eindrucksvolle und zahlreiche, im Vordergrund. Der Roman schweifte bis dahin auf weiten Nebenwegen ununterbrochen ab: hier herrscht zielbewußte Erzählung, Straffheit, Einheitlichkeit. Die Geschichte der Firmentis bildet ihrem Inhalt nach ein Ganzes, das bequem in den wesentlichen Teilen vom Roman auszulösen ist.)

Die dritte Gruppe wird durch die Familie Wellner bezeichnet. Ein Kaufmann, dessen Geschäft zusammenbricht; eine verschollene Tochter; eine andere zu unglücklicher Ehe mit dem Freund und Gläubiger des Vaters gezwungen. (Wieder auffallende Abweichung vom Schauplatz des Hauptteils. Die Handlung spielt an der Ostsee. Wieder Einheitlichkeit, welche durch das ratenweise Vorführen der Geschichte nicht angetastet

wird; die Gesamtausgabe konnte diese Geschichte zweier Schwestern aussondern und als eigene Novelle bieten. Auch der Ton unterscheidet sie von dem übrigen: der größere Teil der ersten Romanhälfte ist Reflexion und verzücktes Schwärmen; die Geschichte der Firmentis war mit glutvolleren Farben gemalt, fast dramatisch; hier herrscht nordisch gedämpfte, schwermütige Stimmung.)

Es kommt der Schluß. Die vierte und schönste Gruppe, die Gräfin und Violette: eine daseinsheiße, genußfrohe Sünderin; und ein unglückliches Kind, keuschen Herzens bei körperlicher Verderbtheit. Der rheinische Schauplatz weicht wieder von dem anfänglichen ab. Ebenso der Ton: stillere und innigere Grazie waltet hier, verklingende und nachdenkliche Stimmung; schmerzvolle Liebe, Sterben und Entsagen; selbst die lebensfrischesten Scenen dieses wundervollen letzten Teils haben eine abgeklärte Heiterkeit, nicht mehr den stürmischen Übermut des Anfangs, und unhörbare Vergänglichkeitstöne durchziehen sie.

Als hier die Gräfin und Violette auftreten, sind die Gestalten alle, die den breitesten und wichtigsten Teil des Romans einnahmen, verschwunden; ihre Geschichte abgeschlossen. Jetzt erst — seltsam, im letzten Viertel des letzten Bandes! — erscheinen zwei Frauen, um in das Leben des Helden, der fast allein übrig blieb, aufs tiefste einzugreifen: man sieht, wie lose der Zusammenhang ist. Erst spät Erlebtes hat diesen Teil hinzuwachsen lassen. Die anderen Teile aber sind, (weiß Gott), gründlich untereinander verknüpft. So gründlich, daß nur ein schwindelfreies Auge die

Fäden entwirren kann. Und damit kommen wir zum Kern der Sache.

III.

Der Hinweis auf die Entstehungsart des Romans genügt nicht zur Erklärung aller Ungeheuerlichkeiten. Hier ist eine seelische Eigentümlichkeit Brentanos heranzuziehen. In dem biographischen Hauptwerk über ihn ist sie etwas zu kurz gekommen; es bestand dort mehr die Absicht, einen begabten Sohn der katholischen Kirche verklärend zu schildern, als einen Menschen zu zeichnen.

Zeitgenössische Zeugnisse fallen hier ins Gewicht. Persönliche Gehässigkeit gegen einen unbequemen Mitstrebenden mag ihren Anteil an ihnen haben; doch zu bedenken ist, daß diese halb erstaunten, halb empörten Äußerungen nicht von hausbackenen Bürgern stammen, sondern selbst aus dem Kreise der seelisch Ungewöhnlichen, der Litteraten. Callot-Hoffmann war von vernünftiger Korrektheit recht weit entfernt, und wenn er von dem „wahnsinnigen Clemens" spricht[126]), ermöglicht das Schlüsse auf den Grad der menschlichen Absonderlichkeit Brentanos. Seine Worte erinnern an einen Ausspruch der Frau Herder, die schon im Jahre 1800 Brentano mit patriarchalischer Grobheit für „hysterisch im Kopf" erklärt; sie meint, wer diesen „hohl- und tiefäugigten insolenten Menschen" sehe, werde ihm bald das Irrenhaus prophezeien.[127]) Aus derselben An-

schauung heraus tauft ihn Karoline boshaft und witzig Demens Brentano; auch nennt sie ihn kurzweg „der Narr".[128]) Die bekannte Bezeichnung Angebrenntano, welche Dorothea und Friedrich Schlegel brauchen,[129]) weist wieder auf sein seltsam irrlichtelierendes Wesen. Daß ihn der verbitterte und überzarte Ludwig Robert für konfus und aberwitzig hält,[130]) ist nicht zu verwundern; aber auch Solger, der in seinen besonnenen Urteilen weder Griesgrämigkeit noch Beengtheit zeigt, findet ihn verschroben.[131]) Selbst die angebetete Luise Hensel, der sich Brentano gewiß von der besten Seite zu zeigen bestrebt war, gesteht nach seinem Tode: der Freund sei zwar ein Heiliger gewesen; allein ein wunderlicher Heiliger.[132])

Kein Zweifel also, daß Brentano von Hause stark exzentrisch war. Es genügt immerhin noch nicht, alles zu erklären. Karoline sagt einmal: „— alle die Brentanos sind höchst unnatürliche Naturen".[133]) So gewiß ihre Derbheit für Bettinens genialische Grazie von unzureichendem Verständnis ist, so gewiß trifft sie für Clemens hier das Richtige. Brentano hat im Leben den Ehrgeiz: die Absonderlichkeit, die ihm angeboren ist, künstlich zu steigern; er müht sich, sie möglichst stark nach außen sichtbar werden zu lassen; er ist mit Bewußtsein absurd. Goethe selbst bezeugt seine Sucht, um jeden Preis Aufsehen zu erregen; der Dichter klettert nachts am Weinspalier zu den Fenstern der Sophie Mereau hinauf, nur „um die Leute glauben zu machen, es wäre viel dahinter; aber es war und wurde nichts."[134]) So läßt sich aus verwandten Motiven die ihm eigentümliche Neigung erklären, alles jeweilig Neue mit

naiver Energie zu übertrumpfen: dies vor allem macht ihn den Häuptern der Schule so unleidlich — er wolle der Tieck des Tiecks sein, schreibt Dorothea — und trägt ihm die böse Abfertigung im Poetischen Journal ein. Mit dem Streben nach Aufsehen ist die bewußte Absonderlichkeit psychologisch nah' verbunden; die angeborene und die künstlich angeeignete verwachsen in Brentanos Wesen, so daß bei aller Glut seines italienischen Temperaments eine klügelnde Vorliebe für das Gesuchte und Verwickelt-Ungewöhnliche sichtbar bleibt. Noch in reifen Jahren tritt das hervor; Friederike Ringseis, in deren Hause er ein lieber Freund ist, nimmt doch wahr, daß er „zu wenig Einfalt" besitzt, — wie sie sich schonend ausdrückt. Und das Zusammenwirken dieser Eigenschaften ist es wahrscheinlich, was der jüngere Schlegel unter Brentanismus[135]) versteht.

IV.

Ein Teil dieses Brentanismus zeigt sich in der Anlage des Godwi. Anfangs ist durch die Entstehungsart des Romans der Boden geebnet für die Herstellung ungewöhnlich zahlreicher Beziehungen: die verschiedenen Bestandteile müssen wohl oder übel verknüpft werden. Aber Brentano beschränkt sich nicht darauf, einer Notwendigkeit genüge zu thun: der Brentanismus erfüllt ihn über die leidige Maßregel mit heller Freude,

und in seiner wollüstigen Neigung für das möglichst Verzwickte thut er viel mehr als nötig ist. Er muß an der Verquickung ungleichartiger Teile überhaupt seinen Spaß gehabt haben. In der Vorrede zum Gockelmärchen spricht er von der Chronika eines fahrenden Schülers, die in ihrer Haltung garnicht mit den Blättern aus dem Tagebuch der Ahnfrau übereinstimmte, „die ich aber zu meiner eigenen Belustigung mit der Geschichte der Ahnfrau verwebte".[186]) Die Zeit vollends — auch das mußte wirken — gestattete eine Verworrenheit wie sie Brentano eintreten läßt: sie begünstigte sie sogar. Nicht nur Novalissche Fragmente betonen: das Ver worrene sei „so progressiv, so perfektibel; dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört".[187]) Friedrich Schlegel spricht von seinem „unbezweifelten Verwirrungsrecht". Für ihn und diese Schrift, sagt er im Eingang der Lucinde, sei kein Zweck zweckmäßiger als der, „daß ich gleich anfangs das, was wir Ordnung nennen, vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die That behaupte."[188]) Es war Romantik.

Brentanos Verwirrung ist noch reizender. Der Godwi bildet, was diese Art der Anlage betrifft, vielleicht einen Gipfel in der Romantik. Es ist psychologisch lockend, das Gewebe eines solchen Werks aufzuwickeln. Folgendermaßen verfährt der Dichter.

V.

Er setzt den alten Godwi in Beziehung zu einer Familie Wellner: Maria Wellner war seine Frau. Zu einer Familie Firmenti: Francesco Firmenti ist sein Angestellter. Zu einer Molly: Molly war seine Geliebte. Daneben hat aber diese Molly ganz unabhängig zufällige Beziehungen so zu den Wellners wie zu den Firmentis: sie adoptiert (zufälligerweise) Francesco Firmentis Sohn Eusebio; und ihre Vertraute wird (zufälligerweise) die verschollene Annonciata Wellner, welche durch eine sonderbare Schickung die Schwägerin ihres Geliebten ist. Nun wird aber — es schwindelt dem Betrachter — auch zwischen den Wellners und den Firmentis eine Verbindung hergestellt; nein: zwei Verbindungen. Der Erzieher, in dessen Pflege Eusebio Firmenti kommt, ist (zufälligerweise) Maria Wellners verschollener Bräutigam Joseph, welcher (zufälligerweise) jene Molly kennen gelernt hat; und Francesco Firmenti heiratet die Tochter dieses Joseph, Ottilie ...

Das sind nur die allerwichtigsten Linien. In dem kunterbunten Gewirr von Gestalten, die der Dichter aus dem Ärmel schüttelt und die sich auf drei europäische Länder verteilen, wird fast jeder schließlich mit jedem in irgend eine Beziehung gebracht, ein Streben, das zu so tollen Zügen führt, wie daß Molly um ein Haar die körperliche Geliebte ihres Stiefsohns wird. Es ist wahrhafter Brentanismus, was aus diesen verzwickten und verschmitzten Verknotungen spricht. Als kurz darauf

Brentano am Ponce de Leon arbeitet, zittert Karoline[189]) von vornherein vor den „Intriguen“ dieses Werks. Sie hatte den Godwi gelesen.

VI.

Bei aller Spitzfindigkeit in den Verwickelungen verfährt Brentano sonst leichtherzig. Er hat nicht das Werk im Auge; sondern die einzelnen Teile, mit denen er gerade beschäftigt ist. Auch das freilich erlaubte die Zeit, und Wilhelm Schlegel hatte eben erst betont, im „echten“ Roman sei „alles Episode oder garnichts, und es kommt bloß darauf an, daß die Reihe der Erscheinungen in ihrem gaukelnden Wechsel harmonisch sei.“ So mochte sich Brentano nicht bloß im Recht glauben, er konnte sich sogar als Lehrling der neuen Schule betrachten, als er eine Fülle episodischer Figuren auftreten ließ, die in der Ökonomie des Romans durch nichts begründet sind. Es dienen Gestalten wie der pedantisch-furchtsame Dichter Haber oder wie Jost von Eichenwehen, der aufgeklärte Krautjunker, allein der Satire; die gesamten Insassen des goldenen Kopfs hat nur Brentanos Porträtierungslust erschaffen. Daneben läßt er andere, die zu weit mehr als einer episodischen Rolle berufen scheinen, vor den Augen des verblüfften Lesers für immer untertauchen. Ein junger Genueser, der in der Geschichte der beiden Schwestern geheimnisvolle Spannung weckt, verschwindet; er bleibt

des Rätsels Lösung in Ewigkeit schuldig. Brentano berichtet anstandslos dieselben Dinge mehrmals; die erste Darstellung von Godwis Eintreffen auf Schloß Eichenwehen erfährt dicht darauf eine ausführliche Wiederholung, ohne daß ein eigener Zweck ersichtlich ist. „Er arbeitet fast planlos; er schachtelt Anekdoten und Episoden ein, die ihn gerade im Augenblick ansprechen, ohne sich um das Ganze zu kümmern,“ — das tadelnde Urteil Tiecks über Arnim gilt Wort um Wort für den Verfasser des Godwi. Die Wildnis wächst, indem die Darstellung der Thatsachen durch breite Entwickelung von Reflexionen allenthalben unterbrochen wird. Daß allerdings die „Kritik“ in der romantischen Poesie sich mit der Genialität verbinde, forderte wieder ausdrücklich das Athenäum.[140]) Und wenn es daneben den Roman „gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen“ verlangt[141]): so ist Godwi das Exempel des romantischen Romans. Ungebundene Rede wechselt in ihm sprunghaft mit Versen und versartiger Rede. Werdo, Godwi, Ottilie sprechen bald Prosa, bald jene rhythmische Prosa, die nach Goethes Vorgang im Egmont Julius und Lucinde miteinander gesprochen hatten, die Arnim später in Halle und Jerusalem reich und überreichlich ertönen ließ und die im Schwange geblieben ist bis zu Anzengruber und Georg Ebers; — bald sprechen sie in regelrechten Versen, in reimlosen, in gereimten, in ottave rime sogar; dazu kommen schließlich eingelegte Lieder, die frei oder zur Harfe gesungen werden.

Gewiß ist durch die einander rasch folgenden

Wandlungen, durch das ungehemmte Auf und Nieder, das Abspringen nach kurzem Verweilen etwas Unstetes in den Roman gekommen. Doch mag ihm die Ausgeglichenheit fehlen: das Improvisierte ist von tiefem Reiz. Und eine so verwirrende Fülle hergeben konnte nur ein so großer Reichtum; die zahllose Menge der Erscheinungen in „gaukelndem Wechsel“ so mühelos, so farbig, so differenziert hinzustellen, war eine ungewöhnliche Schöpfergabe nötig.

VII.

Dieser Reichtum Brentanos zeigt sich schließlich in der ungewöhnlichen Mannigfaltigkeit seiner Einkleidungen. Befremden über die Wirrnis dieser Einkleidungen gerät wieder in Streit mit Bewunderung brentanoscher Ergiebigkeit. Die romanische Technik der Rahmenerzählung war von den deutschen Romantikern übernommen und mit Vorliebe gepflegt worden; den Godwidichter treibt der Brentanismus, diese Neigung zu überbieten. Er kleidet den wichtigsten und ausgedehntesten Teil des Romans, etwa sieben Achtel des ganzen Buches, in das Gewand einer Vorgeschichte (im zweiten Band merkt das der Leser), und Brentanos Thätigkeit liegt zum allergrößten Teil darin, fertige Verhältnisse zu erklären, zum winzigsten, sie vorwärts zu führen. Die Ereignisse, die als gegenwärtig geschehend dargestellt

werden, welche also die eigentliche Handlung ausmachen, bestehn bloß in einigen Gesprächen und dem Tode des Dichters Maria!

Im Ganzen braucht Brentano, um sein Rahmensystem durchzuführen, fünf verschiedene Formen. Im ersten Bande hat er sich ganz die Richardsonsche Erfindung der Brieftechnik zu nutze gemacht; er fand sie zuletzt im William Lovell ausgebildet, mit dem die Komposition des Godwi auch sporadischen Einschub von komischen Episteln und Tagebuchnotizen gemein hat. Im zweiten Band ist die Briefform aufgegeben und die technischen Mittel wechseln rasch. Der Dichter Maria erzählt mit eigenen Worten. Oder Maria giebt ein Stück Selbstgeschichte Godwis wieder, wie sie ihm dieser mitteilte. Oder Familienaufzeichnungen werden veröffentlicht. Oder — so ist es gegen den Schluß — Godwi wendet sich über Maria berichtend an den Leser.

Godwi berichtet über Maria? Der Held über den Verfasser? Und der Verfasser wird zum Helden?

Hier setzt jene Eigenschaft ein, die ein besonderes Kennzeichen des Romans ausmacht: das Spielen des Dichters mit dem Stoff, das Durchbrechen der eigenen Schöpfung: die romantische Ironie. In weiterem Sinne der Humor. Wir haben ihn kennen gelernt. Man sieht, wie eng er mit der romantischen Komposition zusammenhängt.

Poesieen.

„Wenn Friedrich den verwilderten Roman Th. 2 bey sich haben sollte, so mußt Du Dir ihn doch ansehn, denn es sind Romanzen darin, die ordentlich so aussehn, als wenn sie nicht eben gemacht worden wären, sondern sich vor langer Zeit selbst gemacht hätten, Gedichte so gut wie die besten aus dieser Schule . . .“ Caroline ist Clemens Brentano nicht freundlich gesinnt: so aber urteilt sie über die Gedichte in Godwi.

Die vorherrschende Tonart dieser Poesieen ist Moll. Mondbeglänzte Schwermut ruht über den Gesängen des ersten Bandes: Schmerz über ein unseliges Schicksal, Erinnerung, Ruhesehnsucht, Thränen, tröstende Sterne, Abschiedsstimmung. Alles ist ganz impressionistisch gehalten. Es wird durch Töne ohne Melodie, durch Farben ohne Kontur eine allgemeine Stimmung erzeugt; nur versteckt lugen dunkle, flüchtige Andeutungen über den Gang einer Handlung aus diesen dämmerigen und visionären Liedern.

Um die Harfe sind Kränze geschlungen,
Schwebte Lieb in der Saiten Klang:
Oft wohl hab' ich mir einsam gesungen
Und wenn einsam und still ich sang,
Rauschten die Saiten im tönenden Spiel,
Bis aus dem Kranze, vom Klange durchschüttert,
Und von der Klage der Liebe durchzittert,
Sinken die Blume herdniederfiel.

Weinend sah ich zur Erde dann nieder,
Liegt die Blüthe so still und todt;
Seh' die Kränz' an der Harfe nun wieder, —
Auch verschwunden des Lebens Noth,
Winken mir traurig wie schattiges Grab,
Wehen so kalt in den tönenden Saiten,
Wehen so bang und so traurig: Es gleiten
Brennende Thränen die Wang' herab.

Nie ertönt meine Stimme nun wieder,
Wenn nicht freundlich die Blüthe winkt;
Ewig sterben und schweigen die Lieder,
Wenn die Blume mir nicht mehr sinkt.
Schon sind die meisten der holden entflohn;
Ach! wenn die Kränze die Harfe verlassen,
Dann will ich sterben; die Wangen erblassen,
Stumm ist die Lippe, verhallt der Tonn.

— — — — — — — — — —

Bestimmte verstandesmäßige Inhaltsvorstellungen sind in diesen Gesängen nicht enthalten. Doch erinnerungs-tiefe Sehnsucht und eine einsam-prächtige Trauer wird hinreißend aus rauschenden und verschwimmenden Akkorden gefühlt. Und ein Zwanzigjähriger hat diese Lieder gedichtet.

Den Impressionismus in der Poesie hatte, als der Godwi erscheint, Tieck bis zu solchem Grade

emporgebracht. Zusammenhanglos sind seine Lieder: Blumen, Vögel, Töne, Farben, Sterne, die Liebste wirken zusammen, um einen allgemeinen Eindruck zu erzeugen; und Wilhelm Schlegel schreibt damals im Athenäum von ihm: „Die Sprache hat sich . . . alles Körperlichen begeben und löst sich in einen geistigen Hauch auf. Die Worte scheinen kaum ausgesprochen zu werden, so daß es fast noch zarter wie Gesang lautet.“ [142]) Man liebt also dieses Entgleitende, Unwägbare, Zerrinnende, Umschleierte in der Lyrik. Novalis meint damals, es ließen sich sogar Erzählungen ohne Zusammenhang, „jedoch mit Association, wie Träume“, denken; ebenso Gedichte, die „bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einzelne Strophen verständlich wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen.“ Er sieht in solchen Gedichten die wahre Poesie: sie kann höchstens einen allegorischen Sinn im Großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben. [143]) Brentanos Godwi-Gedichte sind wie eine Erfüllung dieser novalisschen Ideen.

Reflektives neben den Stimmungen enthalten seine Strophen; doch der Gedanke kommt auch hier nur ganz allgemein, der „Sinn im großen“ nur zum Ausdruck. In einer Trilogie, „wenn der Sturm das Meer umschlinget“, „Wer rufet“, „Vergangen sey vergangen“, liegt der Gedanke vom ewigen Sterben und Auferstehn in der Natur zu Grunde, zugleich das tröstende Bewußtsein, ein unvergänglicher Teil der Natur zu sein. Die Idee selbst ist in dieser Form wohl von

Schelling empfangen, der damals in seiner Naturphilosophie eben betont hat, daß ein gemeinsames Leben alle Gattungen verbindet, daß sie immer nur verschiedene Formen derselben Grundkraft darstellen, und der auf die Einheit der Natur in erneutem Spinozismus so nachdrücklich hinweist. Ganz in dieser Vorstellung, durchdrungen von der Zugehörigkeit zum Ganzen singt Brentanos Werdo: sein Dasein werde erweitert, bis er unendlich werde, — „so tausendfach gestaltet, erblüh' ich überall . . . mein Wort hallt von den Klippen, mein Lied vom Himmel weht; es flüstern tausend Lippen im Haine mein Gebet . . . So kann ich nimmer sterben, kann nimmer mir entgehn; denn um mich zu verderben, müßt' Gott selbst untergehn."

Immerhin ist dieses Gedicht eins von den zerlegbaren.[144]) Schwerer zu deuten sind allerhand seltsame, verglühende Stanzen. Es wird die schöpferische Kunst als gnadenreiche Heimat hingestellt;[145]) wieder also liegt etwas Reflektives zu Grunde, doch wieder ist es logisch kaum herauszuschälen. Nur innige, tiefe, sehnsuchtsvolle Bilder in verschwimmendem Leuchten erscheinen, ganz symbolistisch gehalten, zu ahnen mehr als zu gliedern, und wie ein Hauch ruht die Idee über dem Ganzen.

Als hohe, in sich selbst verwandte Mächte
In heil'ger Ordnung bildend sich gereiht,
Entzündete im wechslenden Geschlechte
Die Liebe lebende Beweglichkeit,
Und ward im Beten tiefgeheimer Nächte
Dem Menschen jene Fremde eingeweiht,
Ein stilles Heimweh ist mit dir geboren,
Hast du gleich früh den Wanderstab verloren . . .

In anderen Gedichten solcher Art, wie „Der Abend“ und „Die Jungfrau mit den Blumen“ verschwimmen die Umrisse so, daß sich kaum noch etwas unterscheiden läßt und ein allgemeinster Eindruck übrig bleibt, — obgleich man fühlt, daß auch hier etwas Gedankliches, das auf die Liebe Bezug hat, zur Erscheinung kommen sollte. Ja, bis zum Schlußruf an die Nacht:

„Laß kühlend um die kämpfenden Gestalten
Das stille Meer der ew'gen Liebe walten“

sind es Dichtungen im novalisschen Sinne, „mit Association, wie Träume“: symbolistische Poesie. Aber die Farben dieser Träume erglänzen sehnsüchtig und hinsterbend in leiser unendlicher Abtönung.

Wenn die Innigkeit solcher Verse von den tieckschen absticht, die etwas Spielerisches, Leichthingeworfenes haben, erscheinen andere als platte Nachahmungen Tiecks. In den Liedern, die Eusebio und Ottilie singen, ist größere Leichtigkeit als in allen anderen und das Tändelnde der Form weist deutlich auf das Vorbild, nicht auf angenehme Art. Etwa:

— — — — — — — —
Nur allein
Wer mit Pein
Liebt, den kühlet sein lieblicher Schein.
— — — — — — — —
Liebe eint,
Wenn erscheint
Ohnvermuthet die Freundin dem Freund.

Das ist sehr im Charakter Tiecks; des Gewandten, der so gern eine Strophe auf drei Reime enden läßt und für Versverkürzungen Vorliebe zeigt; wenn er etwa im Sternbald süßlich singt:

Vöglein
Sonnenschein
Flohen aus dem Walde mein.

Oder — in dem Liede „Schalmeyklang", ebenfalls im Sternbald —:

Frisch und froh
Ohne Ach und O
Vergehen, verwehen die Tage mir so.

Brentano gar verfällt vorübergehend in kindisches Geklingel, das nur aus der Neigung, Tieck völlig nachzuahmen, entsteht. In einem gemeinsamen Liede Ottiliens und Eusebios heißt es:

Frei, frei
Von Trauer sey
Des Knaben Herz.
Von Trauer frei
Ist nicht sein Herz;
Schmerz, Schmerz,
Ganz tiefer Schmerz
Ist selbst sein Scherz.

Dann:

Mild, mild
Von Liebe schwillt
Des Mannes Brust;
Vou Liebe schwillt

Auch Liliens Brust.
Lust, Lust,
Ganz stille Lust,
Ihr unbewußt.

Das ist unverfälschter, böser Tieck; und Tieck läßt den „Bewunderer“ darum auch sagen: „Ich muß gestehn, ich ahme Sie nach“; und auch:

— ich meine aber nur den Sternbald,
Ich schriebe dergleichen gar zu gerne,
Auch solche freie gereimte Lieder,
Sie tönen in meiner Seele wieder.

Tieck, dem die eigne Manier in der brentanoschen Nachahmung wohl unerträglich erscheint, legt dann dem Bewunderer parodierend ein Gedicht in den Mund, das diese Nachahmung bekunden soll:

Stille, stille
Wie die Welle,
In den Seen
Blumen stehen
An dem Rande
Sanfte Bande,
Und es flimmern
In den Schimmern
Süße Töne,
Ach wie Schöne ...

Der Ton brentanoscher Mißbräuche ist, wie man sieht, gut getroffen. Es waren Modeausschweifungen.

Daneben treten freie Rhythmen auf, die an Goethe mahnen. So ein Gedicht an die Schwester Sophie;

elegisch und entsagungsvoll. Der Inhalt aber ist ungoethisch, und diese Nachahmung der Form bei stofflicher Verschiedenheit kehrt mehrfach wieder. In langen Reihen zweifüßiger Daktylen wird an die Götter die Bitte gerichtet, den Dichter aus dem Walde heimzuführen, da ihn hungert, — einer von den heineschen Zügen vor Heine [146]) — ein anderes Mal der Liebe zu Bettina Ausdruck geliehen. Beidemal, in dem Gedicht „Unter des lebenden grünenden Tempels flüsternde Hallen komme ich irrend", wie in „Hiazynth" nähert sich die Form der Antike, sogar Apollo, Zephyrus, Jupiter, Daphne werden zugezogen. Aber der Inhalt ist durchaus romantisch, subjektiv. Im ersten Falle dient die klassische Form zur Verstärkung der Ironie. In „Cyparissus und Phöbus", auch in „Vertumnus und Pomona" [147]) dasselbe Verhältnis: antike Äußerlichkeiten, romantischer Inhalt. „Cyparissus und Phöbus" ist ganz im Volkston gehalten. Und hierfür konnte Brentano im deutschen Volkslied Vorbilder finden. Da erscheint etwa Cupido gegenüber einer deutschen Magd, die sich nicht von ihm beirren läßt; er tritt auch als „kleiner Bue" auf, der vom Bett weggejagt wird, und in Philanders Strafreden schilt ihn die Mutter mit gänzlich nationalen Ausdrücken: „du Stupser, du Hauser, du Rupser, du Lauser, du Lecker, du Zauser, du Schlecker, du Mauser." Es ist „nationalisierte Antike", wie es in der Aufschrift über einem dieser drei ins Wunderhorn aufgenommenen Lieder heißt. Und so trauert bei Brentano der nationalisierte Cyparissus um ein „Hirschelein", welches ein „güldin" Band

trägt, und Phöbus redet ihm mit ganz unklassischer Gemütlichkeit zu:

Dein's Hirschleins Tod verdrießt euch sehr,
Will dir ein andres suchen,
In Eich' und grünen Buchen,
Vom Morgen bis zum Abendroth.

In heißer Sonn', in kühler Nacht,
Will ruhn in keiner Stunden,
Bis ich ein solches funden,
Damit ich tröste dein'n bittern Schmerz.

Der übertreibungssüchtige Brentano hat mehrfach dem volksmäßigen Liede einen kindischeren Charakter gegeben, als es ihn in Wirklichkeit besitzt. Das Cyparissuslied, dann auch das Lied „O Tannebaum" zeigt eine zerfließende Breite — das letzte ist aus zwei kurzen Volksliedstrophen zu einem Wechselgesang gedehnt, in welchem eine Jägerin über den Verlust des Liebsten klagt, der Perückenmacher geworden ist! — und beide bekommen durch übertriebene Wortwiederholungen etwas Lallendes. Diese Neigung, allzukindlich zu werden, ist bei Brentano stehend; sie tritt am stärksten in den Märchen hervor. Hier sind die Schattenseiten seiner Lieder.

Daneben gelingen ihm, wo er gleichfalls Volkston anschlägt, wundersame Romanzen; Romanzen, über die Karoline ihren Ausspruch thut, sie schienen sich vor langer Zeit selbst gemacht zu haben. „Ein Ritter an dem Rheine ritt" ist weniger belangvoll — obgleich der schmerzlose Kampf zwischen dem Gewappneten und einer verkappten Jungfrau mit gar leichter Anmut erzählt wird,

— weniger als das Lied „Ein Fischer saß im Kahne". Geisterhaft und traurig, voll stiller Einfachheit und zartem, verschleiertem Reiz ist diese Ballade:

Ein Fischer saß im Kahne
Ihm war das Herz so schwer,
Sein Lieb war ihm gestorben,
Das glaubt er nimmermehr.

Und bis die Sternlein blinken,
Und bis zum Mondenschein,
Harrt er, sein Lieb zu fahren
Wohl auf dem tiefen Rhein.

Da kommt sie bleich geschlichen,
Und schwebet in den Kahn,
Und schwanket in den Knieen,
Hat nur ein Hemdlein an.

Der Fischer fährt mit dem toten Liebchen nachts den Fluß entlang — in einem Nonnenkloster, da singen Stimmen fein, und aus dem Kirchenfenster, bricht her der Kerzenschein — und sie treiben ins Meer hinaus. Heinesche Stimmung, die Schwermut abendlicher Wasserfahrten, ruht schon völlig ausgebildet über diesem sagenhaften Liede. Leider geht auch diese Dichtung ins Breite wie fast alles, was unter Brentanos Händen erwächst. Er dämmt seinen Reichtum nicht in knappe Formen, und bezeichnend für diese Art ist das Lied vom Tannenbaum, in dem er eine gegebene kurze Vorlage ebenso zu einer Szene auszieht, wie er in den Märchen aus vier goetheschen Versen eine Szene von sechsundneunzig brentanoschen macht.

Reich an Bewegung und berühmter, doch ohne den melancholischen Reiz der Fischerballade ist das Lied von Lore Lay. Hier ist der Volkston bis auf die übliche Schlußwendung „Wer hat dies Lied gesungen?“ nachgeahmt und, von einer subtilen brentanoschen Wendung abgesehen („die Augen sind zwei Flammen, mein Arm ein Zauberstab — o legt mich in die Flammen! o brechet mir den Stab!“) getroffen. Lore Lay ist hier ein Erdenweib, das unbewußt die Männer berückt.

Zu Bacharach am Rheine
Wohnt eine Zauberin,
Sie war so schön und feine
Und riß viel Herzen hin . . .

Drei starke Momente hat das Gedicht: daß diese Frau selbst liebekrank ist, daß sie den Bischof, ihren Richter, mit heißem Zauber besiegt, und schließlich: wie sie zu Grunde geht. Von drei Rittern wird sie ins Kloster geleitet, sie steigt anf einen Felsen und springt in den Rhein, als der untreue Liebste unten vorbeifährt. Die Drei aber finden den Rückweg nicht mehr. Der Unterschied zwischen Brentano nnd seinem Erben Heine ist namenlos. Bei Heine wird alles kühl gehalten, gedämpft, überlegen stilisiert. Brentanos Ballade ist bewegt und bitter, farbenheiß und leidenschaftstief. Ein Blick läßt erkennen, wer der größere Künstler; ein andrer, wer die stärkere Natur ist.

Frau Lureley iu Brentanos Märchen hat mit dieser Gestalt nichts gemein. Einmal zwar, im Märchen von

den Ahnen des Müllers Radlauf, erscheint sie auf dem Fels sitzend, in tiefer Trauer, — „sie weinte heftig und kämmte ihre langen Haare;“ aber sie hat hier durchgehend etwas Mütterliches, Freundliches und trotz des Namens einer „schönen Hexe“ wenig Sirenenhaftes Sie ist die „liebe, blonde Frau Lureley“, die Mutter von sieben Töchtern und dem Müller Radlauf; im Märchen vom Murmeltier die Wohlthäterin des Hirtenmädchens. Daß sie in der Geschichte des Radlauf den Nibelungenhort hütet und in der Geschichte von Radlaufs Ahnen durch ihren neugierigen Mann im Bade belauscht wird um ihres Fischschwanzes willen, zeigt, wie Brentano Sagenmotive gehäuft und durcheinander geworfen hat. Die Lore Lay im Godwi aber ist eine freie Erfindung des Dichters;[148]) und wie diese Gestalt und ihre Schicksale von Brentano zu Eichendorff gewandert sind, — in das „Waldesgespräch“, wo die Hexe Lorelei, von einem Manne betrogen, Männer vernichtet, — zu Niclas Vogt, der eine belanglose Prosaerzählung giebt, zum Grafen Loeben, der die Nixe sich ertränken läßt, und dann zu Heinrich Heine: das hat Wilhelm Hertz[149]) gezeigt. Zu beachten scheint mir das brentanosche Gedicht „Der Schiffer und die Sirene“ (Ges. Schr. II, 257) Der Schiffer spricht:

Da ward mein Herz so schwer, so schwer,
Ich schiffte einsam auf den Wogen,
Da hat dein Lied vom Felsen her
Mich in die Brandung hingezogen.

Und die Sirene sagt:

Wen ich könnt lieben, hab' ich nicht.

Da Hertz Schumanns Komposition des „Waldesgesprächs“ erwähnt, sei auf ein zweites Lied dieses Meisters hingewiesen, das, „Loreley“ überschrieben, in den wenigen andeutenden Zeilen des Textes von bekannten Fassungen sich entfernt:

Es flüstern und rauschen die Wogen
Wohl über ihr stilles Haus.
Es ruft eine Stimme: „Gedenke mein!
Bei stiller Nacht im Vollmondschein
Gedenke mein!“

Und flüsternd ziehen die Wogen
Wohl über ihr stilles Haus.
„Gedenke mein, gedenke mein!“

Das ist alles; Verfasser ist W. Lorenz.[150]) Zu der Situation der verführerischen Jungfrau, die auf einem Felsen mit goldnem Kamme ihr Haar kämmt, erinnere ich an Milton, Comus:

And fair Ligeas golden comb
Wherewith she sits on diamond rocks
Sleeking her soft alluring locks.[151])

Merkwürdig ist eine unbeachtet gebliebene Erklärung für die Entstehung des brentanoschen Gedichts, welche Christian von Stramberg im rheinischen Antiquarius giebt: „Auch die Romanze von der Lore Lay,“ sagt er, „hat er in Jena gedichtet. Umgeben einstens von Personen, die ihn zu bedrängen, zu peinigen, zu verhöhnen zur Aufgabe sich genommen, entwarf er in der bittersten Stimmung das Bild einer Nixe, die vom

grausigen Felsen herab durch wunderliebliche Töne die Freier herbeilockt, um ihnen den Hals zu brechen. Zu solchem Getreibe schien ihm die groteske Lurlay ganz eigentlich geschaffen, und dahin versetzte er seine tückische Lore.“ [159]) Man sieht, daß die Lorelei-Motive wie sie Stramberg anführt, weder mit der Fassung in Brentanos Gedicht noch mit der in den Märchen etwas gemein haben. Stramberg stand aber mit Brentano in engem persönlichen Verkehr. Wenn man indessen die Wahl hat zwischen der Annahme, daß mündlich oder handschriftlich noch eine dritte brentanosche Fassung bestand, und zwischen der Annahme, daß Stramberg infolge der sonst bis 1845 entstandenen Lorelei-Versionen Verwirrung angerichtet hat, so wird man sich bei dem phantastisch-rhapsodischen Charakter des Mannes für das zweite entscheiden.

Jedenfalls hat Brentano persönliche Stimmungen auch in solchen Liedern wiedergegeben, in denen er Gestalten auftreten läßt, nicht nur in subjektiver Lyrik. Vor allem in den lustigen Musikanten. Hier ist derselbe Dualismus zwischen lärmender Lust und innerer Zerrissenheit wie in Brentano selbst. Wie ein Extrakt der romantischen Poesie erscheint dieses Gedicht. Romantisch der Vorwurf: die Serenaden bringenden Musikanten, denen das Tamburin nicht fehlt. Romantisch die Auffassung: insofern die romantische Poesie die Poesie des starken Gegensatzes ist. Die heiteren Seiten im Leben dieser Musikanten erscheinen: vom „frohen Werke“, vom lauschenden Liebchen bis zu Bräutigam und Braut, die im Hochzeitsbett sich küssen, zu Festlich-

keiten und trunkenen Gästen. Und dann, ohne die äußere Ruhe aufzugeben, geschieht die Enthüllung blutigen Elends: unerbittlich, hohnvoll, umrauscht von demselben Refrain, der vorher das „frohe Werk" begleitet hat. Wie anders sind des Abraham a St. Clara „Nachtmusikanten".

Hier sind wir arme Narrn
Auf Plätzen und auf Gassen,
Und thun die ganze Nacht
Mit uns'rer Musik passen ...[153])

Harmlose Thorheit wird hier gemütlich verspottet. Brentanos „lustige" Musikanten aber: das ist das Thema von den Spaßmachern mit der zerrissenen Seele. Es geht durch die Weltlitteratur.

Ich schlage dich, mein Tamburin,
Ich schwinge mich als Tänzerin;
Ich schlage dich so wild, so wild,
Weil ich so trüb, so trübe bin —

so lautet ein Zigeunerlied, von Daumer mitgeteilt.[154]) Und Dröhnen und Klingen der Musik als Folie zu schneidendem Schmerz ist in der späteren Romantik herrschend, wo zwischen Pauken, Schalmei'n, Trompeten, Geigen die guten Englein schluchzen und stöhnen. Es ist wieder Heine, auf den man weisen wird. Tanzen und das Tamburin schwingen muß noch bei einem modernsten Dramatiker in tiefster Pein die Heldin; und alle die verzweifelt lustigen Komödianten und traurigen Narren vom Schlage Triboulets sind entfernte Vettern dieser

lustigen Musikanten. Seltsam aber so leidenschaftliche Ironie des Schmerzes bei einem Beginnenden! In der wundervollen Tonmalerei des Refrains ist dem Dichter wieder die Fähigkeit zu impressionistischer Zeichnung herrlich zu gute gekommen. Sie hat hier den stärksten und gedrängtesten Ausdruck gefunden.

Gewisse romantische Formen braucht Brentano gern, und wenn Wilhelm Schlegel über die häufige Verwendung der Sonettform durch die Nachahmer sich ärgert, kann ihm auch der Godwi dazu Anlaß geben. Daneben treten ottave rime auf, mühelos bewältigt, auch schwierige Kanzonenversmaße mit kunstvollem Reimsystem (abc abc c dd ee) und starkem Wechsel in der Verslänge: formale Meisterstücke. Eins davon, „Der Abend“, ist so gewiß keine Übersetzung aus dem Italienischen, als es dafür ausgegeben wird. Wohl aber zeigt sich Brentano durch die Übertragung eines wirklichen italienischen Gedichts, Giacinto und Laura, in dem er die massenhaften, schwierigen Wortspiele selbst spielend und schlagend bewältigt, als einen der feinsten und geistvollsten Schüler der Romantik. Von den eingelegten echten Volksliedern ist das berühmte schauerliche von der Großmutter Schlangenköchin aus mündlicher Überlieferung neu gewonnen. Das Lied vom Schnitter Tod hat Brentano durch die Gestalt Violettens innig mit dem Roman verwebt und so diesem alten katholischen Kirchengesang etwas Modernes, Subjektiv-Melancholisches gegeben.

Als Maria gestorben, teilt der Herausgeber „die bey dieser traurigen Gelegenheit erschienenen traurigen

Gedichte traurig mit." Damit kommen wir zum Schluß. Es sind Parodieen auf poetische Zeitgenossen, die sich zum Teil deuten lassen. Das erste Gedicht, an S . . . . g, scheint ernst gehalten — wie das letzte, das von Winkelmann an Brentano gerichtet ist — und soll sich an Savigny wenden: nach der biographischen Einleitung im achten Bande der Schriften, deren Erklärungen doch nicht immer zureichen. In dem zweiten, „Nachgefühl", ist Nikolaus Meyers[155]) empfindsam-melancholische Art gut getroffen, wie seine Gedichte in Vermehrens Almanach auf das Jahr 1800 zeigen. Das „Als Stammblatt" überschriebene soll eine Parodie auf Klingemann sein, dem der sinnlose Vers „Und daß er ihn nur deswegen" irgendwo entschlüpft ist; die letzte Zeile „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde" geißelt offenbar die Schillernachahmerei dieses Theatralikers. Matthisson ist glänzend in dem Gedicht „der duftgen Wolken Schleier . . ." getroffen. Er wird von den Romantikern gering geschätzt. Friedrich Schlegel findet ihn „äußerst trivial"[155]), im Athenäum muß der Schützling Schillers in einem Wettgesang mit Voß und F. W. A. Schmidt auftreten.[155]) Brentano kennt ihn von Jugend auf.[156]) Moor, verfallenes Gemäuer, klagende Sylphiden, Gnomen, umschleierte Landschaft und Luna: diese Bestandteile rührt der Parodist in einander, und Matthisson, der bald des Mondes bleichen Schimmer auf wildes Felsgetrümmer reimt, bald den Vollmond im Osten am alten Geisterturm schweben läßt, bald von seufzenden Winden am Weidenmoor, von Gnomen und Sylphiden

singt, ist sogar durch „Laura“, an die er zwei Gedichte gerichtet hat, bezeichnet.[157]) Das Gedicht „von A. W—ne“[158]) geht wahrscheinlich auf August Winkelmann. Zu den Versen

> Du hattest schon die heil'ge Drei verbunden,
> Bis dir die viere deutlich worden wäre,
> Ließ dich der Blick ins Centrum schon gefunden.

erinnere ich an einen Brief Brentanos an Runge, worin er von dem „Meister“ spricht, „der der Weg ist und die Wahrheit und in dessen Fußstapfen der einfachen Lehre bereits die neuen Weltweisen mit hinlänglicher Hoffart ihre göttliche Drei und deutlich gewordene Viere wieder hineinlegen, um sie darin auszubrüten.“[159]) Wahrscheinlich sind die neuen Anhänger Jakob Böhmes gemeint, der mit mystischen Zahlen arbeitet und die hohe Wissenschaft des „Centrums“ aller Wesen lehrt. Die biographische Einleitung in den gesammelten Schriften behauptet fälschlich, Paulmann habe in diesem Gedicht parodiert werden sollen. Ihm gilt vielmehr das folgende:

(Mel.: Der Vogelfänger ꝛc.)

> Maria liegt nun schlafend da,
> Lustig mein Mädchen, Hopsasa!
> Der Tod ist Schlaf, der Schlaf ist Tod
> Zwischen dem Morgen- und Abendroth
>
> Maria liegt nun schlafend da,
> Lustig mein Mädchen, Hopsasa!
> Kann der Begriff die Liebe fassen,
> Kann der Kaptain das Fluchen lassen ꝛc.

Diese blödsinnigen Verse entsprechen lustig der blödsinnigen Art Paulmanns, der gleichfalls Anfangsworte Mozartscher Melodieen über seine Gedichte setzt und in dem Buch „Epische Dichtungsarten"[160]) etwa singt:

Vergleichung.

À la françoise, traun Liedlein sang
Die Mahlerey ist stumm.
En pucelle bringet sich im Schwang
À la françoise — Traun Liedlein sang!
„Jeder gehet freylich sich seinen Gang."
O Mägdgen, wohl nicht tumm,
À la françoise — Traun Liedlein sang
Die Mahlerey ist stumm.

An diesen gedruckten Denkmalen menschlicher Gehirnentartung war zu sehen, wohin die Romantik, bei allem Kinderlallen Urtönen abgelauschter Lieder, nicht kommen durfte. Eine Art Impressionismus konnte ja schließlich selbst in dem Paulmannschen Unsinn entdeckt werden. Aus dem Buche dieses Mannes hat Brentano auch das Motto für seine große Parodie „Gustav Wasa" entlehnt: „Un auteur à genoux . . ." Die letzte der Parodieen,

Heil dir, der du der Dichtung magern Rappen
Gespornet frisch wie Ritter Donquixote,
Entrissen kühniglich aus Glück und Nothe
Hast du dich aus dem Streit poet'scher Knappen.
Wozu nach Abentheur' und Reimen tappen?
Dich traf der Weltlauf mit gar harter Pfote,
Dann kam des Tods entschuldigender Bote
Und nahm dem Leben seine Schellenkappen . .

ist offenkundig Wilhelm Schlegels Sonett „Don Quixote de la Mancha“[161]) nachgebildet:

Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen,
Reit't in die Ritterpoesie Quixote,
Und hält anmuthiglich, in Glück und Nothe,
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst wie sie blind nach Abentheuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.

Wenn Brentano so den Maria, d. h. sich selbst von andern Dichtern besingen läßt, weicht er nicht von der Wahrheit ab. Denn von Zeitgenossen — das zeigt Vermehrens Almanach[162]) — ist diese seltsam leuchtende Gestalt mit Poesieen früh gefeiert worden.

So endete, parodistisch, Clemens Brentanos größtes Jugendwerk. Er hatte von seinem Wert keine übertriebene Meinung, ohne ihn gering zu schätzen. Als er den Verleger um das Honorar für den zweiten Band mahnt, schreibt er: „Sie müssen nicht denken, lieber Wilmans, daß Godwi meine Art sei, obschon auch der strengste Kritiker diesem manche vortreffliche Stelle nie wird absprechen dürfen, ich habe an ihm schreiben gelernt und werde nun bald so schreiben, daß es jeder lesen will, und soll, dies ist mein Bestreben ohne daß ich eitel sei, ich bin nur nicht unverschämt.“ [168]) In der Vorrede tadelt er, daß das Buch „nicht ganz gehalten“ ist und zuweilen in eine falsche Sentimentalität fällt; aber er will sich darin gleichsam selbst vernichten, um schneller zur Macht der Objektivität zu gelangen.

Die Zeitgenossen erwiesen sich gegen den Roman ganz wider Gebühr unfreundlich. Tieck zwar scheint ihn teilweise gelobt zu haben. „Ihre gütige Lektüre des Godwi hat mich gerührt,“ schreibt Brentano an ihn aus Marburg, „es ist mir wie ein Vater, der ein

krankes, krüppelhaftes Kind erzeugte, das Theils nicht verstanden und meistens verachtet wird, wenn ein glücklicher Vater spricht, ich habe mich heute doch an Manchem Deines armen Sohnes gefreut."[164]) Friedrich Schlegel giebt sein Urteil in dem Prügel-Distichon ab. Die Frauen können nicht umhin, die Schönheiten anzuerkennen. Dorothea behauptet gegen Brentano, sie habe einer Freundin „lauter Lob und Gutgemeintes" über den Godwi geschrieben. Karoline findet darin „sehr viel Kluges" — widerwillig gesteht sie das ein —, „nur das Ganze ists nicht, versteht sich . ." In einem bald darauf geschriebenen Briefe an Wilhelm Schlegel spricht sie nach ihrer Art kurz von dem „verrückten Roman des Brentano." Wie man im Frankfurtischen, in Brentanos Heimat, sich zum Godwi stellt, zeigt Solger, der sich mit einer Vertreterin dortigen Geschmackes über ihn unterhält. „Sie urteilte ziemlich richtig über Godwi, daß das Buch zu Ende besser sey und mitunter gute Sachen enthalte. Übrigens tadelte sie es sehr." Solger fügt hinzu: „Doch sind in solchen Dingen gewöhnlich ganze Städte einer Meinung zugethan, zumal wenn der Fall ist wie dieser: Brentano ist nämlich ein geborener Frankfurter und wird hier allgemein eben nicht geliebt, mehr vielleicht, weil er genialisch als weil er auch verschroben ist." Die abschätzigste Kritik lieferte Nicolais Organ. Der berliner gesunde Menschenverstand ärgert sich über die üppigen Bilder und zuchtlosen Wünsche im Godwi, über die „ebenso plumpen als verfehlten Seitenhiebe" gegen Iffland und Kotzebue, er nennt die Helden

excentrische Thoren, er klagt, daß man in dem Buche „mit jämmerlichen Poesieen heimgesucht“ werde, er redet von hirnloser und abgeschmackter Bänkelsängerei, und nachdem er das in Paulmanns Stil gehaltene Gedicht citiert hat, ohne die Parodie zu ahnen, ruft er komisch entrüstet: „Ist in diesem Geleyer der geringste Zusammenhang, oder auch nur eine Spur gesunden Menschenverstandes zu finden?“

— — — — — — — — — — —

Erst Chamisso äußert sich, vier Jahre später, mit unverhohlener Bewunderung. „Ich lese den Godwi; nur noch die ersten Blätter, aber welch ein Kernteufel scheint in ihm zu hausen!“ Und er wiederholt: „Wenigstens ist es ein Buch, worin etwas steckt ...“

Ein Dichter hat hier erkannt, daß in diesem zerfahrenen und willkürlichen Jugendstück Trümmer von tiefem Reiz ruhen. Er hat erkannt, daß es, alles in allem, ein ganzes, reiches Leben birgt: selig und schmerzvoll, und voll kühner Gleichgiltigkeit gegen zeitliche Moral.

Anmerkungen.

[1]) Hirzels Verzeichnis einer Goethebibliothek. S. 208 (1874). — Was Brentano vor dem Godwi geschrieben, ist nicht viel. Ein paar Familienbriefe, die eine gewisse Innerlichkeit zeigen, Spottsucht zugleich, und kritische Beobachtung äußerer Verhältnisse. Dann ein Gedicht an einen unbekannten Plüschke, knabenhaft gehalten, voll empfindsamer Freundschaft, in Einzelheiten an Matthisson erinnernd. Es ist mitgeteilt in der Vierteljahrsschrift f. Litt.-Gesch. VI, 1, S. 159. — Auch ein Gelegenheitsgedicht (Ges. Schr. II, 471) gehört in die Zeit vor dem Godwi. Jede der ersten 9 Strophen beginnt mit „Großmutter will". Schon dieses frühe Gedicht ist zerfahren, schwer verständlich und mit frommer Symbolik versetzt. — In die Abfassungszeit des Godwi fällt — neben dem Gustav Wasa, der gesondert zu betrachten ist, — die Mitarbeit an Klingemanns Memnon.

Memnon.

„Der Geist der Poesie ist das Morgenlicht, das die Statue des Memnon tönen macht": so lautet ein Fragment von Novalis (Werke II, 237), das auf die Wahl des Titels vielleicht gewirkt hat. — Die Zeitschrift, heut sehr selten, erscheint im Sommer 1800. „Romantische Ansichten der Poesie zu geben, die Kunst innerhalb ihrer eigenen Grenzen darzustellen, und jede trockene Zergliederung, die sich an das Außerwesentliche hält, indem sie den Geist tödtet, aufzuheben ist der Zweck dieser Zeitschrift. — Eigene Kunstausstellungen sollen daneben unsere

Ansichten anschaulicher machen und auch ein allgemeineres Interesse zu befriedigen suchen. Ein heitrer Sinn wird uns bey unserem Unternehmen begleiten und so wird jeder von seinem Standpunkte aus das zu leisten suchen, was ihm möglich ist." (Kaiserl. privileg. Reichsanzeiger 1800. Nr. 207.)

Memnon. (Umschlag vorn Memnonssäule, Sphinx.)

Nur ein Heft. 175 S.

Inhalt des 1. Hefts.

Es war offenbar auf eine Nachahmung des Athenäums abgesehen. Die Aufnahme der Zeitschrift bei den Schlegels ist wenig günstig. Friedrich schreibt am 26. Juli 1800 an den Bruder, er habe mit dem Wasa auch den Memnon erhalten; „da man aber nicht darüber lachen kann, wenn man nicht schon sehr aufgelegt dazu ist, schicke ich sie nicht" (Walzel, Schlegelbriefe, S. 429.) Wilhelm beklagt sich über das „Elend mit den Nachahmern" und sagt: „Mit dem Memnon ist es auch eine schlechte Freude." (Briefe an Tieck III, 255). Goethe zählt den Memnon zu den „merkwürdigsten Erscheinungen und

Zeichen der Zeit" (an Schiller, 29. Juli 1800; vgl. dazu Schnorrs Archiv 7, 274.) — Böhmer macht in neuerer Zeit den G. Görres wieder auf den Memnon aufmerksam, obgleich sein Inhalt „sehr jugendlich Ungeschicktes" bietet. (Janssen, Böhmer II, 471 f.) — Zu Brentanos Anteil am Memnon vgl. Brentano, Ges. Schr. 8, 21. — Raichs Anmerkung zu Dorotheas Brief vom 27. Febr. 1801 ist falsch.

Drei Stücke im Memnon stammen von Brentano. Ein Gedicht „Phantasie", in dem er vier Instrumente reden läßt: nach dem Muster des Zerbino. Es ist im Prinzip eine Nachahmung Tiecks, aber weniger leichtblütig. Klangwirkungen und allgemeinste Eindrücke bietet es; der Inhalt ist unfaßbar. Diese andeutende Gattung wird im Godwi näher zu beobachten sein. Ihr gehört auch das zweite Gedicht im Memnon an, „Guitarre und Lied", mit immerhin bestimmteren Vorstellungen von unglücklichem Lieben und entsagungsvollem Sterbenwollen. Das Märchen von der Rose, der dritte Beitrag im Memnon, zeigt den Ritter Margot am fremden Hofe; zwei Edelleute reisen in seine Heimat, um Margots Weib, mit seiner Einwilligung, zu erproben: also das Imogen-Motiv. Das Märchen bricht vor der Lösung ab. Der Ritter Margot hat jene Tugendhaftigkeit wie später der fahrende Schüler in der Chronika, wie Heinrich von Ofterdingen, wie Franz Sternbald. Innerlich und voll Stimmung sind nächtliche Gartenscenen, in denen der König, prunkmüde und natursehnsüchtig, mit Margot redet. Das Ganze schien etwas konzentrierter werden zu wollen als sonst bei Brentano üblich.

²) Jena, 25. Juli 1800 (Raich).

³) Lucinde, S. 25 (Leipziger Neudruck).

⁴) Kaiserl. privileg. Reichsanzeiger. Gotha. Herausgeg. von R. Z. Becker. Nr. 181. 19. Julius 1801.

⁵) Heinse, Werke, (Leipzig 1838). I, 129.

⁶) Vgl. Brief an Arnim: Brentano, Ges. Schr. 8, 174.

⁷) Heinse, Werke. I, 146 f. — 173. — II, 34.

⁸) William Lovell 1813. I, 204.

⁹) William Lovell I, 83.

[10]) William Lovell I, 284.

[11]) William Lovell I, 203. — Vgl. auch S. 235.

[12]) Tieck, Schriften 16, 296.

[13]) Franz Sternbalds Wanderungen S. 300.

[14]) Lucinde S. 23. 20.

[15]) Lucinde S. 5.

[16]) Lucinde S. 24.

[17]) Lucinde 39. 30.

[18]) Lucinde 40. 41.

[19]) „Gk." in der Neuen allg. deutsch. Bibliothek, Berlin und Stettin bey Friedrich Nicolai, 1802, des 69. Bandes 1. Stück S. 107 ff.

[20]) Athenäum II, 7.

[21]) Athenäum III, 1, 18.

[22]) Athenäum 1, 2, 11.

[23]) Athenäum I, 94.

[24]) Athenäum I, 2, Nr. 393 u. 402 der Minorschen Zählung.

[25]) Novalis, Schriften, 1837. II, 201.

[26]) Athenäum II, 2, 277 ff.

[27]) Athenäum I, 2, 56.

[28]) Heinse, Schriften, II, 6—17. — 59. — 178 — 186. — 189 f.

[29]) Athenäum II, 1, 39 ff.

[30]) Athenäum II, 1, 137 ff. — Dann „Gedichte von A. W. Schlegel." Tübingen 1800. „Geistliche Gemählde": S. 159—169. „Gemählde": S. 182—184.

[31]) Bunte Reihe kleiner Schriften. 1805.

[32]) Chamisso, Werke (Berlin 1864) V, 145 f.

[33]) Ges. Schr. 8. 136.

[34]) Über Christian Brentano: Allg. Deutsche Biogr.

[35]) Vgl. Frühlingskranz S. 82.

[36]) Erinnerungen eines weimar. Veteranen S. 209.

[37]) Ges. Schr. 8, 102.

[38]) Ges. Schr. 8, 145.

[39]) Ph. O. Runge, Schriften II, 399.

[40]) Reichlin-Meldegg, H. E. G. Paulus und seine Zeit. Stuttg. 1853. II, 319. — An Paulus schreibt Schlegel (II, 316), die Philosophie bedürfe jetzt dialektischer Talente, „je mehr sie, soweit ich aus der Ferne (Köln) beurteilen kann, in den Brentanoschen Geschmack und Aberwitz zu versinken droht."

[41]) Eichendorff, Geschichte der poetischen Litteratur Deutschlds. II, 132. — Vollständig bei Diel-Kreiten citiert.

[42]) Athenäum I, 2, 56.

[43]) Haym und Dilthey, „Novalis", Preuß. Jahrbücher XV, 596 ff.

[44]) Vermehrens Almanach für 1800. S. 122.

[45]) Janssen, Böhmers Leben u. Briefe III, 374.

[46]) Karoline an W. Schlegel, 20. Dzbr. 1801, II, 155.

[47]) Gesammelte Schriften I, 477.

[48]) Ges. Schr. II, 443. — Vgl. das Märchen von den Ahnen des Müllers Radlauf, wo Loreleys Tochter Herzeleid singt: „Wer nie sein Brot in Thränen aß . ." und daraus dieser lange Wechselgesang mit Chor wird.

[49]) Ges. Schr. VIII, 115.

[50]) Brief vom 23. Mai 1806. Chamisso, Werke, 1864. V, 145 f.

[51]) Lucinde S. 50.

[52]) Dantons Tod, I. Akt, 5. Scene.

[53]) Lucinde S. 8.

[54]) Karoline. Brief an A. W. Schlegel vom 10. Dzbr. 1801.

[55]) Frühlingskranz S. 21.

[56]) Ges. Schr. 8, 110: „Der arme Judono liegt mir sehr am Herzen, es ist ein trauriges Loos, Wunder und Worte gegen seinen Glauben erstehn zu sehn, seinen Vater zu lieben und von ihm gequält zu werden." — Ferner Ges. Schr. 8, 114: „Grüße den guten Ludo und Jobuno, ich denke . . . immer an ihr Unglück mit inniger Verehrung ihrer schönen, duldenden Seelen."

[57]) Frühlingskranz S. 32 ff.

[58]) Loepers Ansicht: Allg. deutsch. Biogr. II, 578.

[59]) Frühlingskranz S. 115.

[60]) Frühlingskranz, S. 73 ff. — Steig glaubt irrtümlich (Neuausgabe des Frühlingskranzes S. IV) der Briefwechsel beginne nicht vor 1802. In den Briefen, welche Frau de Gachet betreffen, giebt Brentano aber seine Adresse an: bei Friedrich Schlegel in Jena.

[61]) Frühlingskranz S. 78.

[62]) „Aus dem Leben von J. D. Gries.“ S. 46.

[63]) Briefe der Frau Rat: 5. Jan. 1777 an Crespel.

[64]) Nachgelassene religiöse Schriften von Christian Brentano. Einleitung. S. 1 f.

[65]) Raich, Dorothea Schlegel. Brief an Brentano vom 13. März 1801.

[66]) Ges. Schr. 8, 117.

[67]) Vgl. Bernh. Seuffert: Reliquien von Sophie Brentano. Deutsche Rundschau. August 1887.

[68]) „Im Wahnsinn“, behauptet Dorothea an W. Schlegel; Jena [1800].

[69]) Ges. Schr. 8, 117.

[70]) Vgl. die Briefe an Toni im 8. Bd. der Ges. Schr.

[71]) Bettinas Tagebuch S. 43 ff. — Goethes Briefwechsel mit einem Kinde S. 461—479.

[72]) Ges. Schr. 8, 117.

[73]) Ges. Schr. 8, 144.

[74]) Ges. Schr. 8, 111.

[75]) Frühlingskranz S. 470.

[76]) Karoline. II, 155. Brief an W. Schlegel vom 20. Dzbr. 1801.

[77]) Diel-Kreiten streifen diese Verhältnisse nur. Brentano als „Bewunderer“ drängt sich bei dem „Autor“ trotz einer Abweisung ein. Der Bediente schildert ihn:

„Er scheint ein wenig wetterwend'sch,
Hat feines Tuch zu feinem Kleide;
Er thut gewiß keinem Menschen was zu Leide.“

Der Bewunderer hält es mit der romantischen Schule, weil sie neu ist. Er will schnell berühmt werden. Er ist stolz auf die Ungebundenheit seiner Anschauungen: „Ich verachte

Gottlob! die Sittlichkeit." Er zeigt die Neigung, Modeworte anzuwenden wie „Religion", „Natur", „Innerstes", „Blume"; und wenn der Bewunderer ruft:

„Nicht wahr, es geht recht kraus durcheinander,
Man sieht gleichsam nur lauter Lichter wandern,"

so ist das ein Hieb gegen den Godwi, in dem Brentano geheimnisvoll wandelnde „stille Lichter" erscheinen ließ (im ersten Bande, den damals Tieck schon kennt).

Vgl. Poetisches Journal. Herausgegeb. von L. Tieck. Jena bei Friedr. Frommann 1800. — Köpke: „Ludwig Tieck" I, 272. — Dorotheas Brief an Schleiermacher v. 16. Juni 1800.

Aus den Briefen Dorotheas ist die feindselige Haltung der führenden Clique gegen Brentano ersichtlich. Dorothea schreibt an Brentano liebenswürdige Briefe und spricht in den Briefen an Tieck und den älteren Schlegel sehr abschätzig über ihn, mißtrauisch und ärgerlich; selbst seinen persönlichen Angelegenheiten steht man nicht günstig gegenüber; schadenfroh meldet sie, „Meeräffchen" — also Sophie Mereau — habe „dem Angebrannten eklatanten Abschied gegeben, so daß er nicht angebrennt, sondern ganz abgebrennt ist." (Briefe vom 25. Aug. 1800 und vom 17. Dzbr. 1801.)

[78]) Karoline. Brief an W. Schlegel v. 20. Dzbr. 1801. II, 150.

[79]) Chamisso, Werke V. Brief an Varnhagen vom 28. Okt. 1809.

[80]) Heinr. Schmidt, Erinnerungen eines weimar. Veter. S. 209 ff.

[81]) Ges. Schr. 8, 104.

[82]) Ges. Schr. 1, 10.

[83]) Novalis Schriften, Stuttgart 1837. II, 207.

[84]) Deutsche Rundschau. August 1892. S. 264. — Frühlingskranz (Orig.-Ausg.) S. 230. — Im Godwi selbst sagt der Held, der doch genug empfindsame Anwandlungen zeigt: „— ich fürchte mich vor nichts mehr als der Zärtlichkeit, einen geschwornern Feind von der sentimentalen Welt können Sie sich

nicht denken: ich habe heute Abend einige rührende Gedanken bemerkt, die mir aus dem Herzen heraufkletterten . . . ich habe ihnen gleich eine solche Quantität Wein entgegengeschickt, daß ihnen Hören und Sehen verging . . ."

[85]) Brief an Schleiermacher. Jena 16. Juni 1800.

[86]) „Selbst in ganz populären Arten . . . fodern wir Ironie; wir fodern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sey." Athenäum III, 107 u. s. w.

[87]) Heinrich Schmidt, Erinnerungen eines weimar. Veteranen, Leipzig 1856. S. 54.

[88]) Geschichte der deutschen Litteratur S. 676.

[89]) Brief Karolinens an Hardenberg. Waitz, Karoline Nachtrag 1882, S. 49.

[90]) Athenäum I, 2, 132.

[91]) Athenäum III, 1, 113 ff.

[92]) Schlegelbriefe (Walzel) 345, 394.

[93]) Athenäum III, 1, 117.

[94]) Athenäum I, 2, 131.

[95]) Athenäum I, 2, 30.

[96]) Athenäum I, 1, 169.

[97]) „Das jüngste Gericht."

[98]) Schlegelbriefe S. 341—346.

[99]) Vielgenanntes Wort; auch bei Gervinus V[5], 264 und Nerrlich S. 201 zitiert.

[100]) Athenäum I, 2, 132.

[101]) Jean Paul, Hesperus I, S. 332. (Leipziger Neudruck.)

[102]) Jean Paul, Hesperus. I, 286.

[103]) A. a. O. I, 49. 81. 328.

[104]) Schriften 8, 237. Brief an Hoffmann.

[105]) Siebenkäs 15. Kap.

[106]) Quintus Fixlein. 11. Zettelkasten. S. 163, 167 ff

[107]) Quintus Fixlein. 11., 12., 13., 14. Zettelkasten. — S. 188.

[108]) Jubelsenior S. 141. Vgl. 88. 53.

[109]) Jubelsenior S. 72.

[110]) Don Quixote (Tiecks Übersetzung). Berlin 1878. II, 18. 26.

[111]) Don Quixote II, 57.

[112]) Don Quixote II, 51.

[113]) Don Quixote II, 226.

[114]) Tristram Shandy: Kap. 63. 303. Vgl. Kap. 28. 54. 55 („Cid Hamet") 101. 118. 237. 278.

[115]) Siebenkäs, Kap. 4. S. 74.

[116]) Siebenkäs, Kap. 23. S. 427.

[117]) Tristram Shandy. Vgl. Kap. 13. 14. 18. 21. 22. 32. 96. 99. 103. 111. 250 ꝛc.

[118]) Hesperus: 24. Hundsposttag.

[119]) 25. Hundsposttag.

[120]) 1. Hundsposttag.

[121]) 26. Hundsposttag.

[122]) 8. Hundsposttag.

[123]) Jubelsenior: „Fünfter offizieller Bericht."

[124]) Ein vereinzelter Fall, daß Brentano, der sich in alle Stilarten hineinschreiben kann, einen der Form nach jeanpaulschen Satz bietet wie: „— Das Ausrufungszeichen, das der Stutzer an seinen verzweifelnden Abschied aus der Orthographie seines Tanzmeisters mit seinen Füßen sehr kühn anhängte, konnte mich nicht aufhalten . . ." Der Zusammenhang zwischen ihm und Jean Paul — ganz allgemein — ist von den Frauen der jenenser Romantik erkannt worden. Dorothea warnt Brentano in einem Brief: „Apropos von Prophezeihungen, Sie haben eine recht gute auf sich selber in 'Wasa' ausgesprochen, nämlich: 'Daß Richter nicht mein Gott sei.' Nehmen Sie sich in Acht, sage ich Ihnen, daß er es nicht doch noch einmal wird." (Dorothea Schlegel [Raich] Brief vom 25. Juli 1800.) Und Karoline findet: „— der ersten Anlage nach ist der Hr. Clemens Brentano nur ein etwas poetischerer Jean Paul, also hat er auch mehr Witz und sitzt fester auf, auf der sinnlichen Welt." Sie scheint aber den Berührungspunkt in einer Nebensächlichkeit gefunden zu haben: „Was jener an Vergleichen leistet, thut dieser in Wortspielen" (Karoline [Waitz] Brief an A. W. Schlegel vom 10. Dezbr. 1801. II, 150).

125) Feierliches grotesk-alltäglich zu deuten liebt Brentano auch im Leben. Er zeigt auf ein Grab — Friederike Ringseis berichtet's — wo ein Genius den Leichenstein mit einem Tuch überdeckt, und sagt: „Da guck her, der trocknet sein Betttuch am Ofen." Erinnerungen des Dr. J. N. Ringseis. 1889. Regensburg und Amberg. III, 96.

126) Briefe an Fouqué. Berlin 1848. Brief Hoffmanns vom 2. März 1816.

127) Aus Knebels litterar. Nachlaß. Bei Koberstein zitiert.

128) An A. W. Schlegel. 20. Dezbr. 1801. Waitz. II, 154 (Febr. 1809).

129) Dorothea an W. Schlegel. 25. Aug. 1800 u. s. w.

130) Briefe an Tieck III, 143.

131) Solgers nachgelass. Schr. u. Briefwechsel. Leipzig, 1826. I, 22 ff.

132) Briefe der Dichterin Luise Hensel. Paderborn 1878. S. 152.

133) Waitz, Karoline (II, 360 und) Brief an Luise Wiedemann, Febr. 1809.

134) Holtei, Vierzig Jahre. Breslau 1845. V, 58.

135) Brief an A. W. Schlegel. (Paris 14. Aug. 1803.) Walzel S. 519, auch Reichlin-Meldegg II, 319 (an Frau Paulus).

136) Ges. Schr. 5, 17.

137) Novalis, Schriften (1837) II, 210.

138) Lucinde. S. 6. 7.

139) An A. W. Schlegel. 29. Juni 1801.

140) Athenäum I, 2, 28 f.

141) Athenäum III, 124.

142) Athenäum I, 175.

143) Novalis, Schriften II, 250.

144) Irrtum Diel-Kreitens (I, 232): es soll auf den Tod der Frau gehn! Soll 1807 entstanden sein!

145) Zum Verständnis dieses Gedichts vgl. Mollys Prosa-Äußerungen I, 170 f.

146) Auch Grisebach weist hierauf hin.

[147]) Vgl. zu Vertumnus und Pomona: Matthissons lyrische Anthologie, Bd. 7/8. Seite 80; „eine altrömische Romanze".

[148]) „Daß er die Lorelei auf keine andre Grundlage als den Namen Lurlei erfunden habe, hat mir Cl. Br. gesagt." Böhmer an A. Kaufmann 1. Febr. 1862. Janssen, Böhmer, III, 369

[149]) Münchener Sitzungsberichte. 5. Juni 1886. — Elster (Heine I, 490) erwähnt die Lureley der „Märchen" nicht und kennt Hertzens Abhandlung noch nicht.

[150]) Schumann Op. 53. Sammlung der Romanzen. Balladen . . . Orig.-Ausg. Bd. II, S. 35.

[151]) Milton, poetical works, London 1842. S. 403.

[152]) Denkwürdiger und nützlicher Rheinischer Antiquarius... Koblenz 1845. II, 1, 112.

[153]) Wunderhorn (Bremer) S. 23.

[154]) Daumer, Hafis... nebst poet. Zugaben. 1846. S. 202.

[155]) 1775—1855. Mediziner. Briefwechsel mit Goethe. (Vgl. auch: Elster, Heine-Ausgabe VII, 174.) Studiert seit 1798 in Jena. — Friedr. Schlegels Briefe S. 21. — Athenäum, III, 1, 139 ff. 152. 161.

[156]) Zueignung zum Gockelmärchen, Ges. Schr. V, 11.

[157]) Vgl. „Die Betende", „An Laura", „Beruhigung", „Mondscheingemälde", „Das Totenopfer" u. s. w.

[158]) Druckfehler für A. W—nn.

[159]) Ges. Schr. 8, 149.

[160]) Berlin 1798.

[161]) Gedichte von Aug. Wilh. Schlegel. Tübingen 1800. S. 195. Vgl. auch S. 208.

[162]) Auf das Jahr 1800. S. 28.

[163]) Vgl. Anhang.

[164]) Briefe an L. Tieck. I, 96. — Steig teilt Urteile von Heinse und Arnim mit, S. 22 u. 53.

Anhang.

Brentanos Schreiben an seinen Verleger (es ist im Besitz des Herrn Geh. Rat Schöne, seine Vermittlung danke ich Herrn Prof. Dr. Erich Schmidt) lautet vollständig:

„Marburg d. 28. Febr. 1802.

Lieber Freund!

Ich zweifle nicht, daß viele Geschäfte Sie bis jetzt abgehalten haben, mir ein paar Zeilen zu schenken, und ich wollte Sie daher auch nicht eher stören, als bis im Augenblick, da es mir unentbehrlich nothwendig wird, Sie um die Zahlung von Carolins 28 für die 28 Druckbogen des 2. Bandes von Godwi zu bitten, ich würde Sie nicht jetzt schon bemühen, oder Sie früher drum gebeten haben, wenn nicht ein Wechsel auf mich liefe, der von diesem Tage kaum noch 3 Wochen zu laufen hat, und bei dessen Presentation ich ohne jene 28 Carolins mich total unzahlbar finden müßte, Sie können versichert sein lieber Wilmanns, daß ich sehr ungern Geld begehre, besonders wo es mir so gut aufgehoben ist als bei

Ihnen. Aber wahrlich ich müßte mich einem Juden verschreiben, wenn ich nicht wüßte, daß Sie mir augenblicklich willfahrten. Wäre ich majorenn, so wäre es ein andrer Fall, so aber bei sehr genauen Vormündern muß ich Sie erinnern. Ich bitte Sie darum um Verzeihung und zugleich mit umgehender Post mir einen Wechsel von Carolin 28 auf ein Frankfurter Hauß oder das Geld baar zu senden, weil ich mich decken muß. Sollte es nicht sein, so werde ich es für Ihnen angenehmer ansehen, wenn ich an ein Bremer Hauß eine Anweisung auf Sie schicke, dies aber könnte ihnen vielleicht nicht so lieb sein. Zugleich wollte ich Sie fragen lieber Wilmanns, ob Sie bis Michaelis einen Band Novellen die ich nach dem Spanischen arbeite und die noch nie Deutsch gelesen sind, drucken wollen, diese Novellen sind in hohem Grade intreßant, und für jeden Leser, ich bin versichert, daß sie soviel Leser finden als irgend ein häuslich Gemählde, denn sie sind voll Abentheuer und Zärtlichkeit, außerdem ist es noch besonders ein Bißchen für die Weiber, da sie von einer Spanierin zuerst verfaßt sind, die aber nicht die moralischte gewesen sein mag, doch geht es honett drinn her. — Weiter schlage ich ihnen vor ein kleines Büchelgen, das ich vorhabe und das erste seiner Gattung ist, es heißt — der arme Heinrich — und besteht in einzelnen Szenen des Lebens eines Ausburger Edelmanns u. seiner drei Töchter, dieses Buch ist für ein allgemeines Lesebuch aller guten frommen Menschen u. besonders für Töchter von 10—14 Jahren be-

rechnet, und ich verspreche mir viel davon — Sie müssen nicht denken, lieber Wilmanns, daß Godwi meine Art sei, obschon auch der strengste Kritiker diesem manche vortrefliche Stelle nie wird absprechen dürfen, ich habe an ihm schreiben gelernt, und werde nun bald so schreiben, daß es jeder lesen will, und soll, dies ist mein Bestreben ohne daß ich eitel sei, ich bin nur nicht unverschämt. Antworten Sie mir gleich u. bestimmt, damit ich im Gegenfall mit einem andern braven Mann, den ich kenne, Verbindung mache, Sie verzeihen, daß ich Sie nochmals an die Sendung erinnere u. besonders [an die] Beschleunigung derselben, sonst würde ich mich eher ihren sehr verlegenen als guten Freund nennen müßen, adieu

Clemens Brentano.

Herrn Buchhändler Wilmanns
Bremen."

Lächelnd wird man die geschäftliche Schlauheit bemerken, welche der vierundzwanzigjährige Romantiker notgedrungen entwickelt. Bei dem Geldgesuch die Drohung mit dem „Bremer Hauß"; bei dem Verlagsangebot der Hinweis auf einen „andern braven Mann." Um Herrn Wilmanns nicht zu entmutigen, verleugnet er beinah seinen geliebten Roman. Auch die gedrückte Stimmung, in die ihn die Kritiken gebracht, spiegelt sich in der Beteuerung: „Sie müssen nicht denken, lieber Wilmanns, daß Godwi meine Art sei." Die Geschichte des Augsburger Edelmanns und seiner drei Töchter ist die spätere Chronika eines fahrenden

Schülers. In der Vorrede zu ihr sagt Brentano: „Vor fünfzehn Jahren machte es mir Freude, die folgende einfache Geschichte niederzuschreiben. Sie sollte nur die Einfassung mehrerer schönen altdeutschen Erzählungen sein, die sie mit mancherlei Ereignissen aus dem Zusammenleben des alten Ritters Veltlin von Türlingen und seiner drei Töchter unterbricht, mit deren Versorgung und der Abreise des Erzählers sie schließt.“ Er sagt auch, daß die Erzählung „zu pädagogischen Zwecken entworfen wurde“. (Ges. Schr. 4, 3.) Diel=Kreitens Zweifel (I, 199) werden nun hinfällig.

Im übrigen bestätigt dieser Brief Steigs Vermutung, daß die (von Sophie Mereau „herausgegebenen“) spanischen Novellen von Brentano herrühren. Daß sie von einer „Spanierin“ stammen, wird hier ausdrücklich gesagt: es ist eben Maria de Zayas und Sotomayor. Überdies befanden sich ihre Novellen in Brentanos Bibliothek. Vgl. das Verzeichnis seiner Bücher (Berlin 1817) S. 71: Novelas exemplares y Amorosas de Donna Maria de Zayas. Barcelona 1764.

Druck von C. H. Schulze & Co. in Gräfenhainichen.

